Schriften

des

Vereins für Reformationsgeschichte.

XVII. Jahrgang.

Vereinsjahr 1899—1900.

Halle a. S.
Max Niemeyer.
1900.

AD

Albrecht Dürer

von

M. Zucker.

„Niemand glaubt, dann so man mit umgeht, daß (die Kunst des rechten Molens) in ihr selbs so freudenreich ist, große Freud hat sie."

Dürer.

Halle a. S.
Max Niemeyer.
1900.

Inhalt

Einleitung.

Für eine Schilderung des Wirkens Dürers besitzen wir reiches Material in seinem schriftlichen Nachlaß und der großen Zahl der auf uns gekommenen Stiche, Holzschnitte, Zeichnungen und Gemälde. Zahllos sind die Stellen, an denen im Laufe der Jahrhunderte seiner gedacht wurde, viele Einzelschriften sind ihm gewidmet, und die Neuzeit hat es zu der übrigen Litteratur nicht an zusammenfassenden Darstellungen fehlen lassen. Trotzdem beginnt eine nähere Bekanntschaft mit ihm erst jetzt allmählich sich mehr zu verbreiten. Man wird deshalb keinen Versuch über den Meister als überflüssig bezeichnen, der sich durch seine Darstellung das Ziel setzt, die Kenntnis von ihm weiter in Kreise zu tragen, die der Kunstforschung ferner stehen. Zugleich gilt es auch Bestrebungen entgegenzutreten, die dahin zielen, Dürers Verhalten den Ideen einer neuen Zeit gegenüber geflissentlich zu verdunkeln. Neues darf man in einer solchen Schrift neben den Arbeiten der letzten Jahrzehnte allerdings nicht erwarten. Ihre Berechtigung muß sie darin suchen, daß sie nicht nur eine Vorstellung von der Entwicklung des Meisters und seinem reichen Schaffen vermittelt, sondern daß sie sich zugleich auch bestrebt den Leser geneigt zu machen, vorurteilsfrei auf die Schöpfungen unseres großen deutschen Meisters einzugehen. Der Laie glaubt sich oftmals nur zu sehr berechtigt, Einzelheiten, die er störend empfindet, als Maßstab für die endgültige Beurteilung von Werken aus Künstlerhand anzusehen. Möchte es gelungen sein, dem vorgesteckten Ziel einigermaßen nahe zu kommen. Bestimmend für das auf den folgenden Blättern Gegebene waren für mich vielfach Beobachtungen, die ich beim Betrachten von Arbeiten unseres Meisters namentlich mit Studierenden zu machen Gelegenheit hatte.

Nicht selten machen wir die Erfahrung, daß man über Dürersche Werke mit unverhohlenem Bedenken spricht. Man tadelt vor allem mangelnden Farbensinn, knitterigen Faltenwurf*, abstoßende Formen. Solche und ähnliche Unvollkommenheiten lassen es, sagt man, nicht zu einem reinen Kunstgenuß kommen. Derartige Ausstellungen wird man nicht versuchen wollen, einfach zurückzuweisen. Wer in erster Linie den Reiz schöner Formen begehrt, der darf sich überhaupt nicht an Dürer wenden; daß aber trotzdem seine Kunst eine hochbedeutende war und ist, darauf sollte abgesehen von vielen Werken, auf welche obige Vorwürfe nicht zutreffen, schon die weitverbreitete Wertschätzung des Meisters führen. Noch bei Lebzeiten erfreute er sich über Deutschlands Grenzen hinaus der allgemeinsten Anerkennung, und sein Ruhm ging nicht nur auf die nächsten Generationen über, sondern er hat sich dauernd erhalten. Die geistig am höchsten stehenden Zeitgenossen haben ihn, wie allgemein bekannt ist, als ebenbürtig

*) Der knitterige Faltenwurf scheint ein Hauptanstoß zu sein, aber er ist keineswegs eine Eigentümlichkeit Dürers und er wird uns sofort verständlich, wenn wir den richtigen Gesichtspunkt aufsuchen. Wir sehen darin gern eine nur eigensinnige, willkürliche Brechung der Linien und Häufung der Falten, damals sah man dagegen nur auf die reiche Licht- und Schattenwirkung, die dadurch gewonnen wurde. Treffend hat man hier den Ausdruck gebraucht, daß das „die Koloraturen“ jener Künstler gewesen seien. Das konnte allerdings zur Manier werden, aber vielfach werden wir nicht umhin können, die belebende, künstlerische Wirkung einfach gelten zu lassen.

angesehen. Mit dem humanistisch fein gebildeten, geistvollen Pirkheimer verknüpfte den Maler ein enges Freundschaftsband. Rückhaltlos verehrten ihn Männer wie Camerarius, der erste Rektor des Nürnberger Gymnasiums, und Melanchthon, die ihn in näherem Umgang kennen gelernt hatten. Sein Landsmann Scheurl sprach von ihm mit Vorliebe als einer Zierde Deutschlands, desgleichen rühmte Sebastian Frank in seiner Chronik den wenige Jahre vor Erscheinen des Werkes Verstorbenen als einen der größten Meister aller Zeiten. Ein frühes, besonders schwerwiegendes Zeugnis höchster Anerkennung aber erfahren wir aus dem kunstreichen Antwerpen, dem Schauplatze der Thätigkeit eines Quentin Massys. Als etwa zwanzig Jahre nach dem Tode des Nürnberger Meisters mehrere vornehme Familien der Stadt der dortigen Malergilde einen Pokal verehren wollten, ließen sie ihn mit den Bildern von Zeuxis, Apelles, Raffael und Dürer schmücken[1]. In unserer Zeit schätzt man den Altmeister nicht minder, und zwar nicht nur in seinem Heimatland, sondern ebenso bei den fremden Nationen. In allen Kreisen, wo wirkliches Verständnis für gehaltvolle Kunst sich herausgebildet hat, steht er hoch in Ehren, und überaus reich ist die Litteratur, die sich mit ihm beschäftigt. Es muß also sicher etwas Echtes, Positives in seinen Werken stecken, das in höherem Sinne künstlerisch anregt und befriedigt.

Bei solchem Ansehen des Meisters war es selbstverständlich, daß Werke seiner Hand stets als ein kostbarer Besitz betrachtet und sorgfältig gehütet wurden. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die stattliche Zahl seiner Kupferstiche und Holzschnitte uns die Arbeiten auf diesem Gebiet so gut wie vollständig bietet; die erhaltenen Zeichnungen zählen trotz vieler Verluste nach Hunderten. Seinen Gemälden freilich hat die Zeit schlimmer mitgespielt, da sie ihrer Natur nach in so mancher Hinsicht leichter der Verletzung und Zerstörung ausgesetzt sind als Zeichnungen, doch ist auch von ihnen noch eine bedeutende Anzahl vorhanden[2]. Was nun selbst bei einem flüchtigen Überblick über die langen Reihen erhaltener Werke und Studien vor allem unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht und zu eingehenderem Betrachten veranlaßt, ist die schöpferische Fülle einer nie erlahmenden künstlerischen Phantasie, die sich vor uns aufthut. Lomazzo, ein der nächsten Generation angehöriger lombardischer Maler, rief bekanntlich einmal erstaunt aus, Dürer habe allein mehr erfunden als alle andern Meister zusammengenommen[3]. Eine so überreiche Erfindungs- und Gestaltungskraft macht aber einen um so nachhaltigeren Eindruck, da sich zugleich eine andere Wahrnehmung aufdrängt. Für den Reichtum der Erscheinungswelt hatte Dürer ein Auge wie niemand vor ihm, aber er versuchte stets zugleich in die Tiefe zu dringen. Das innere, wahre Wesen ist es, was er zu ergründen und zu erfassen sucht, weshalb er auch wie nicht viele andere befähigt war Charaktere zu schaffen. Freilich geschieht das nicht in den abgeklärten Formen der Antike oder in denen Raffaels. Zu seinem nationalen Empfinden würden solche auch schlecht gepaßt haben. Was heimisch empfunden wieder zum Herzen sprechen soll, darf nicht in erborgtem Linienzug sich zeigen, der uns innerlich kalt lassen würde. Dürer war ein echter Sohn des germanischen Nordens, ja in mancher Hinsicht steht er selbst im Bannkreise seiner Vaterstadt, aber er hat in geistesmächtiger Weise das eigenartige Fühlen und Denken seines Volkes von Seite der Kunst zum Ausdruck gebracht: darauf beruht seine Größe. Die Natur seiner Heimat und die Menschen seines Stammes haben, wie das bei jeder nationalen, lebenskräftigen Kunst der Fall ist, seine Formenwelt ihm vorgezeichnet. Gestalten und Motive der Wirklichkeit greift er heraus und verklärt Leben und Natur, die ihn umgeben, indem er kernhaftes, seiner selbst sicheres Wesen und tiefinnerliches Seelenleben ausprägt. So führt uns seine Kunst in eine an Charakteren und innerem Leben reiche Welt ein, an der alles ursprünglich und echt ist. Unübertrefflich schön charakterisiert der junge Goethe seine Weise, wenn er die Muse zu Hans Sachs sprechen läßt:

> Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
> Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
> Sondern die Welt soll vor dir stehn,
> Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
> Ihr festes Leben und Männlichkeit,
> Ihre innre Kraft und Ständigkeit.[4]

So ist Dürer Realist, ohne in niedriger Auffassungsweise der Wirklichkeit zu huldigen. Die äußere Form, die der Entwicklungsprozeß der Natur schafft, erzählt von dem Werden

des inneren Wesens, und wird darum von ihm mit einer Art Ehrfurcht, möchte man sagen, betrachtet, denn hinter der oft rauhen Hülle birgt sich etwas höheres Geistiges. Darum hat es für ihn so großen Reiz, mit voller Liebe und Hingabe die Falten und Runzeln eines Antlitzes zu zeichnen, dem die Zeit ihren Stempel aufgeprägt hat. Dazu giebt seine Hand die scharf und bestimmt erfaßten Formen in sicheren, markig festen Linien wieder, die sich von selbst zu bieten scheinen, und doch ist diese seine künstlerische Handschrift der gereifte, rein persönliche Ausdruck seines eigensten Wesens. Diese Art, die Natur zu betrachten und wiederzugeben, hat allem, was er entworfen hat, einen nicht am Wege liegenden Gehalt verliehen. Das haben die Italiener alsbald gefühlt, denn sie haben von ihm herrührende Kompositionen sogleich nach deren Bekanntwerden nicht selten benutzt, vieles auch einfach nachgestochen. Man konnte also auch jenseits der Alpen auf Absatz in weiterem Umfange rechnen. Unter den Arbeiten Marc Anton Raimondis († vor 1534), durch dessen Grabstichel so viele Raffaelische Entwürfe Allgemeingut geworden sind, befinden sich auch über siebenzig nach Dürer kopierte Blätter. Ausgenutzt wurde der deutsche Meister überhaupt sehr viel. Statt einzelne Beispiele aufzuzählen, sei eine hierher gehörige Stelle aus Vasaris Künstlerbiographieen mitgeteilt, deren erste Ausgabe zweiundzwanzig Jahre nach Dürers Tod erschien[1]. Er spricht sich mißbilligend über den Maler Jacopo Pontormo aus, als er einmal an Dürers Passionsdarstellungen sich anschloß, doch schränkt er seinen Vorwurf sogleich durch folgende Worte ein: „Niemand glaube, daß Jacopo zu tadeln sei, weil er Dürer, was die Erfindung angeht, nachahmte, denn das ist keine Verirrung, viele Maler haben es gethan und thun es fortwährend“, aber er hätte sich, meint Vasari, eben darauf beschränken und nicht auch auf die nordische Formanschauung eingehen sollen. Die gleiche Anerkennung, die das wahre Wesen unseres Meisters in das rechte Licht setzt, kann selbst aus dem Künstlerkreise des vorigen Jahrhunderts beigebracht werden. Der von des Altmeisters Art so gründlich abweichende, berühmte englische Maler Reynolds († 1792) gab dennoch in den von ihm gehaltenen Vorträgen seinen Schülern den Rat, durch Benutzung von Werken älterer Meister, an deren Spitze er Dürer nennt, ihren Arbeiten höheren Gehalt zu verleihen[2]. Neben den englischen Maler können wir aus unserer Zeit den Amerikaner Hunt[3] stellen, der im Hinblick auf eine andere Seite Dürerscher Kunst seine Schüler ermahnte: „Zeichnen Sie sorgfältig nach alten Meistern, vor allem nach Albrecht Dürer und Mantegna. Tizian ist nicht fest genug.“

Wenn wir von solchen Beobachtungen und Erwägungen ausgehend an Werke Dürers herantreten, so werden wir sie mit ganz andern Augen als vorher betrachten. Es kann nicht ausbleiben, daß der gesteigerte Gehalt, das Schöpferische der Entwürfe, die sichere Gestaltungskraft allmählich unsere Phantasie in den Kreis dieser Kunst bannt, und nun wird dem vorurteilslos gewordenen Blick vieles, was vielleicht früher weniger ansprach, in seinem charaktervollen, männlichen Wesen als der unverfälschte Ausdruck einer herben, aber tiefen, durchaus gesunden Art erscheinen, die sich gar oft zu großartiger Wirkung steigert. Das mußten aber die Zeitgenossen in besonders klarer Weise herausfühlen, und es nimmt uns auch darum gar nicht Wunder, daß Dürer bei einer derartigen geistigen Überlegenheit alsbald den weitgehendsten Einfluß gewann. Nur wenige seiner jüngeren Zeitgenossen haben sich seiner Einwirkung ganz entzogen. Nehmen wir dazu, daß seine Werke zum guten Teil als Kupferstiche und Holzschnitte in die Welt gingen, wodurch sie vielen zugleich zugänglich waren, so werden wir uns leicht vorstellen können, warum Dürers Schaffen für die Mitlebenden von ebenso überraschender, wie durchschlagender Wirkung gewesen ist. Was an eckigem und seltsamem Wesen an seinen Werken klebt, das brauchen wir trotz aller Hochachtung nicht zu beschönigen, aber es wird neben dem reichen sonstigen Gehalt doch für uns sehr in den Hintergrund treten. Wenn wir Dürer näher kennen gelernt haben, dann werden wir auch einsehen, daß die durch unsere klassizistische Bildung uns eingeimpfte, traditionelle Anschauung von einem absolut vorbildlichen Werte der Antike falsch sei und unser Urteil befangen macht. Trotz ihrer hohen Vorzüge kann die klassische Weise nicht der alleinige Maßstab für künstlerisches Schaffen überhaupt sein, denn eine nationale Kunst kann unmöglich die fertige, ihrerseits durchaus auf nationaler Basis herausgebildete Grundauffassung und Formensprache eines fremden

Volkes herübernehmen. Kein Geringerer als Goethe[1] hat in seinen späteren Jahren die beherzigenswerte Äußerung gethan: „Man spricht immer vom Studium der Alten; allein was will das anders sagen als: richte dich auf die wirkliche Welt und suche sie auszusprechen; denn das thaten die Alten auch, da sie lebten.“

In der Antike tritt uns eine durch örtliche Verhältnisse und die besonderen Anlagen der griechischen Stämme in einer eigenartigen Richtung sich entwickelnde Kunst entgegen. Aus religiösen Vorstellungen heraus, welche die Gottheit durchweg vermenschlichten, aus aristokratisch volkstümlichem Empfinden und andern sich sonst nicht wieder findenden socialen Bedingungen und Lebensgewohnheiten ist sie erwachsen und kann allein im Zusammenhalt damit wirklich begriffen und lebensvoll erfaßt werden. Ebenso haben wir in Dürer einen Meister vor uns, der sich durch Abstammung, geschichtlich bedingte Zustände und persönliches Empfinden auf einen sehr bestimmten und zugleich nationalen Standpunkt gestellt sah. Von hier aus sucht er die Natur künstlerisch zu erfassen und sie dem Verständnis anderer zu erschließen. Bei seiner überlegenen Begabung thut er das mit vielseitig gerichtetem, freiem und weitem Blick, und zugleich sucht und findet er für nordisches Phantasieleben und nordisches Empfinden den entsprechenden Ausdruck. Eines der wichtigsten Mittel sich mitzuteilen aber war für ihn der Kupferstich und der Holzschnitt, der unter seiner Hand überhaupt erst wirklich fähig wurde, den höchsten künstlerischen Zwecken mit den aus der Eigenart des Materials sich ergebenden Miteln zu dienen.

Wenn man nur die richtigen Gesichtspunkte zu gewinnen sucht, so wird man unschwer im stande sein, der Antike wie Dürer gerecht zu werden, d. h. die Eigenart beider zu begreifen und ihren wahren inneren Wert zu schätzen.

Über künstlerisches Schaffen selbst hegte der Meister die höchsten Vorstellungen. Er sieht darin nicht einfache Wiedergabe der Natur, sondern ein Neugestalten mit Mitteln, die von den der Natur zu Gebote stehenden gründlich verschieden sind. Die Natur in ihrer Lebensfülle läßt sich überhaupt nicht nachahmen, sondern nur übersetzen. Man ist sich dessen längst bewußt geworden. Der Künstler muß jegliche Form umsetzen und umbilden, er kann nur die wesentlichsten Züge herausgreifen und muß sich mit Andeutungen begnügen, wo die Wirklichkeit durch Reichtum und Feinheit der Einzelheiten wirkt, und doch soll sein Werk volle Illusion wachrufen. Wem es gelingt, trotz solchen Übersetzens, Kürzens und Umsetzens seine Schöpfungen so zusammen zu schließen und sie so mit seelischem Leben zu erfüllen, daß sie dem Beschauer wie eine zweite inhaltsreiche Welt neben der wirklichen erscheinen, der ist ein echter Künstler, und je umfassender und mannigfaltiger sein Stoffkreis ist, und auf je mehr Gebieten er sich mit Sicherheit bewegt, um so größer wird er dastehen. Daß Dürer über dieses Verhältnis des Künstlers zur Natur sich völlig klar war, läßt uns schon allein zur Genüge erkennen, wie hoch er über seinen, doch noch halb oder ganz im Handwerk steckenden Zeitgenossen stand. Bei Schiller[2] überrascht uns die treffende Formulierung, daß der Künstler „die Natur in der Natur mehre“, aber auch Dürer sprach es schon in klaren Worten aus, daß das Werk des Künstlers als ein neues Werk neben das des Schöpfers trete. Inwieweit er seine Ziele bei so hohen Anforderungen erreichte, wird die Betrachtung der hervorragendsten Schöpfungen seines überaus reichen Lebenswerkes lehren.

Um uns in die Zeit und die Umgebung Dürers zu versetzen, werfen wir einen Blick auf die Stadt, in der er aufwuchs, und auf den damaligen Stand der Kunst in derselben. Wenn man auch den reichsstädtischen geistigen Horizont Nürnbergs nicht mit dem der italienischen Kunstcentren in Vergleich stellen kann, so war es doch damals die erste und wichtigste Stadt im Reiche. Ihr hatte darum Kaiser Sigismund die Reichskleinodien zur Verwahrung übergeben, und wer einen jetzt noch sichtbaren äußeren Maßstab zur Beurteilung zu haben wünscht, der sehe sich den vor mehr als einem halben Jahrtausend gebauten Nürnberger Rathaussaal an. Ein vielgestaltiges Leben hatte sich entwickelt, das der fränkischen Reichsstadt zu dauerndem Ruhme verholfen hat. Sie war in Wahrheit „ein edles Gewerbhaus“, wie Hans Sachs in poetisch gehobener Stimmung sie nennt. Das durch großartige Bauten den Blick festhaltende, von der hochgelegenen Reichsburg malerisch überragte Stadtbild, die geordneten Zustände in-

nerhalb des Gemeinwesens, das bei freier Bewegung blühende gewerbliche Leben, die weitreichenden Handelsbeziehungen konnten den geschäftsgewandten, hinter sicheren wohlverteidigten Mauern lebenden Nürnberger wohl mit Stolz erfüllen. Jene Handelsbeziehungen hatten daran gewöhnt, den Blick in die Ferne zu richten, und zugleich war allmählich der Sinn für höhere Bildung in erfreulicher Weise erwacht. Hutten rühmt an Nürnberg, daß hier zuerst unter den deutschen Städten die schönen Wissenschaften gepflegt worden seien. Man darf das nicht überschätzen, aber schon begann man doch auch von Seite des Rates sich auf die eigene Vergangenheit zu besinnen. Ein humanistisch gebildeter Geistlicher wurde mit Abfassung einer Chronik der Stadt beauftragt[1]. Für seine mit den Jahren mehr und mehr hervortretenden theoretischen Studien fand Dürer stets die anregende und fördernde Anteilnahme hervorragender Männer. Die mathematischen Studien wurden damals in Nürnberg von Gelehrten ersten Ranges gepflegt. Regiomontanus hatte sich dorthin gewandt, weil er so im Mittelpunkt des großen Verkehrs stand und in der Stadt an der Pegnitz besser als an irgend einem andern Orte die ihm nötigen Instrumente erhalten konnte[2].

Die humanistische Gelehrsamkeit, wie sie Pirkheimer sich angeeignet hatte, verkörperte sich in ihm in so vornehmer, freier und geistvoller Weise, wie wir es kaum bei einem andern unter seinen Zeitgenossen wieder beobachten. Für ihn waren jene Studien nicht der Inhalt, sondern der Schmuck des Daseins. Daß auch in der Bürgerschaft selbst ein gesunder und tüchtiger Fonds vorhanden war, hat die Durchführung der Reformation bewiesen.

Eine der unternehmendsten und bedeutendsten Buchhändlerfirmen jener Zeit hatte gleichfalls in Nürnberg ihren Sitz. Der Inhaber derselben, Koberger, dessen Patenkind Dürer war, wird im Jahre 1499 von dem niederdeutschen Humanisten Jodocus Badius in seiner zu Paris erschienenen Ausgabe der Briefe Politians als „König der Buchhändler“ gerühmt[3], und es war das, wie die Geschichte des Buchhandels lehrt, nicht eine bloß schmeichelhafte Redewendung.

Auf den Plätzen und in den Gassen der Stadt muß ein vielbewegtes Leben und Treiben geherrscht haben. Für einen werdenden Künstler fanden sich da die mannigfachsten Typen und Charaktere in scharfer Ausprägung, die zur Wiedergabe reizen mußten, und der farbenfreudige Kleiderluxus jener Tage sorgte dafür, daß das Auge an heiteren Bildern keinen Mangel hatte. Eines freilich fehlte. Von Pflege der bildenden Künste von seiten der Stadt war in Nürnberg so wenig wie anderswo die Rede, und es mag gleich hier, weil es für die damaligen Kulturverhältnisse höchst bezeichnend ist, erwähnt werden, daß selbst Dürer von seiner Vaterstadt nie mit einem wirklich großen Auftrag betraut worden ist.

Geübt wurde um jene Zeit die Tafelmalerei und Bildhauerkunst noch vorzugsweise für kirchliche Zwecke, und zwar in erster Linie im Auftrag von einzelnen Personen und von Korporationen, die auf ihr Seelenheil durch Stiftungen aller Art Bedacht nahmen; eine weitere nicht unwichtige Aufgabe boten Gedächtnistafeln und Grabdenkmäler, vielfach wurden daneben Heiligenstatuen zum Schmucke von Privathäusern geschaffen, ebenso einzelne Tafelbilder und kleine Altärchen für Zwecke privater Andacht. Ausnahmsweise trat an einen Maler manchmal auch die Forderung heran, sich an ein Porträt zu machen.

Der Nürnberger eben im Aufschwung begriffene Holzschnitt beschränkte sich noch wie anderwärts darauf, neben der Herstellung oft recht kunstloser Heiligenbilder der Buchillustration zu dienen. Ob auch bereits Kupferstiche damals dort entstanden sind, wissen wir nicht.

Die Malerei war allerdings schon lange und nicht ohne Erfolg geübt worden. Neben andern Genossen stand damals Meister Wolgemut an der Spitze einer großen Werkstätte, die auch für auswärtige Kirchen umfängliche Altarwerke zur Ausführung übernahm. Aber wenn nicht Dürer als Schüler bei ihm eingetreten wäre, würde sein Name sicher nicht allzu populär geworden sein. Die wirklich großen bahnbrechenden Maler des Nordens in der Vordürerschen Zeit waren die Niederländer Hubert und Jan van Eyck gewesen. Durch ihre Naturauffassung, die mit der mittelalterlichen Anschauung endgültig brach, haben sie der gesamten Kunst diesseits der Alpen eine neue Wendung gegeben. Nun war die mönchisch scheue Geringschätzung der Natur wirk-

lich überwunden. Mehrere Menschenalter früher hatte Petrarca, in unbezwinglichem Drange ein größeres Stück von dem Antlitz der Erde zu überschauen, das ganz ungewöhnliche Wagnis einer Bergbesteigung unternommen. Er erreichte auch glücklich das Ziel seiner Sehnsucht, den Gipfel des Mont Ventoux bei Avignon, aber die Worte Augustins „und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Ocean und den Lauf der Gestirne, vergessen aber sich selbst darob", klingen ihm auch in diesem einzigartigen Augenblick seines Lebens wie ein Vorwurf und lassen ihn die Herrlichkeit der vor seinen Blicken sich ausbreitenden Natur nicht ungetrübt genießen[1]. Jetzt ist neben dem Interesse an dem Menschen in seiner individuellen Erscheinung auch die unbefangene Freude an der stummen Natur zu ihrem Rechte gekommen. In immer weiterem Umfang verdrängen landschaftliche Hintergründe das Gold, das früher für die Würde heiliger Gestalten fast unerläßlich schien.

Die neue Richtung, die einem starken Zuge der Zeit entgegenkam, fand im Laufe des Jahrhunderts auch Aufnahme in Deutschland. Wir nehmen wahr, daß sie allmählich in Köln, am Oberrhein, in Schwaben und in Nürnberg zum Durchbruch kommt. Freilich schwingt sich die Kunst nirgends wieder vollständig zu der Höhe empor, die von den van Eycks bereits erklommen war. Trotz einer Reihe recht ansprechender Werke kann man wohl am wenigsten von der Nürnberger Malerei rühmen, daß sie ihrerseits die niederländische Weise weitergebildet hätte. Ihre Leistungen erheben sich nicht zu der Bedeutung der Stiche eines Schongauer oder der des sogenannten Meisters des Hausbuches. Bleiben sie aber auch hinter ihren direkten oder indirekten Vorbildern erheblich zurück, so war es doch von der größten Bedeutung, daß man auch in Franken rückhaltlos und farbenfreudig in die Bewegung der sich umgestaltenden Zeit eingetreten war.

In durchgebildeterer Weise als bei der Malerei tritt uns für Nürnberg die Richtung der neuen Zeit auf dem Gebiete der Skulptur entgegen. Die Arbeiten von Adam Krafft und Veit Stoß sind künstlerisch höher zu stellen als die meisten der aus Wolgemuts Werkstätte hervorgegangenen Tafeln. Die Werke Kraffts haben in ihrer einfachen Auffassung ein schlichteres und verständnisvolleres Eingehen auf die Wirklichkeit voraus. Er übertreibt und karikiert darum in den Typen der Bösewichter und Schergen nicht in der Weise, wie wir es in der Wolgemutschen Werkstätte nicht selten finden. Seinem Genossen Veit Stoß ist manchmal ein Zug von Kühnheit und eine rücksichtslose Konsequenz im Durchführen seiner Anschauung eigen, die an Donatello gemahnen könnte, wenn die Naturbeobachtung immer eine entsprechend vertiefte und mehr allseitige wäre. Aber auch so muß er als ein Künstler von nicht gewöhnlicher Begabung gelten. Daß eine neue Zeit angebrochen ist und das künstlerische Empfinden eine völlig veränderte Richtung gewonnen hat, kommt in seinen Werken am augenfälligsten zum Ausdruck. Ob der junge Dürer bedeutende Arbeiten von seiner Hand kannte, ist fraglich, denn Stoß hielt sich von 1477 bis 1496 in Krakau auf. Was er etwa vorher in Nürnberg gearbeitet hatte, darüber fehlt uns jede Kunde.

Der jenen beiden Kunstgenossen ungefähr gleichalterige Erzgießer Peter Vischer verfolgt eine wesentlich andere Richtung, so daß er hier, was Dürer angeht, weniger in Betracht kommen kann. Das Streben, reine Linien zu gewinnen, drängt die Regungen der Seele zurück. Er hält mehr als andere Meister Nürnbergs an dem überkommenen Idealstil fest, dem auch Schongauer in seinen späteren Arbeiten sich wieder zugewendet hatte. Bezeichnend für seine Kunst ist, daß sich der neuerdings gemachte Versuch, die berühmte Nürnberger betende Madonna ihm zuzuweisen, mit guten Gründen stützen läßt. Das erklärt uns in einem gewissen Grade, warum man bald auch eben in der Vischerschen Gießhütte den Formen der italienischen Renaissance sich rückhaltloser hingab, als wir das, wenn wir von Peter Flötner absehen, sonst in Nürnberg beobachten[2]. Das Bild, das wir uns von dem Kunsttreiben in Nürnberg zu machen haben, wird neben den Arbeiten der genannten Künstler selbstverständlich noch wesentlich durch anonyme Werke bereichert, die zum Teil von sehr tüchtigen Meistern herrühren, es würde jedoch zu weit führen, wenn wir näher darauf eingehen wollten.

Neben den andern deutschen Schulen, die im Laufe der Zeit in Schwaben, am Rhein und in Böhmen hervortraten, charakterisiert

die Nürnberger Arbeiten von jeher ein etwas nüchternes Empfinden und dem entsprechend besonders in unserer Periode zumeist eine derbere Auffassung der Wirklichkeit, als wir anderswo wahrnehmen. So ist man selten in der Lage, hervorragenden Schönheitssinn zu rühmen, der z. B. in der Schwäbischen Schule auch in jener späteren Zeit sich so oft geltend macht. Nur vereinzelt stoßen wir auf solche Vorzüge und doch kann man sich dem Eindruck der Nürnberger Werke nicht verschließen, sobald wirkliche Beseelung gelingt. Der Natur abgelauschte Züge verfehlen eben nie ihre Wirkung, und so kam es bald dazu, daß die Nürnberger Schule mit ihrem kraftvoll sich geltend machenden Naturalismus an weitreichendem Einfluß allen andern den Vorrang abgewann. Das war auch der Boden, auf dem Dürer zeit seines Lebens stand. Wir verstehen den Meister nur, wenn wir das stets im Auge behalten. Gefestigt wurde diese Richtung der Nürnberger Schule auch noch von einer andern Seite her.

Der weitaus wichtigste und einflußreichste Meister Deutschlands auf dem Gebiete der zeichnenden Künste in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist der bereits genannte Colmarer Maler und Kupferstecher Schongauer gewesen[1]. Sein in den früheren Stichen in ausdrucksvoller Weise zu Tage tretender Naturalismus, der einem reichen Empfindungsgehalt als beredte Formensprache diente, ist eine treibende Kraft für die deutsche Kunst geworden. Blätter Schongauers hatten auch in die Nürnberger Kunstwerkstätten ihren Weg gefunden. Da eine verwandte Richtung dort herrschte, mußten sie bei ihrer überlegenen Weise höchst anregend wirken. Auch der junge Dürer ist davon in bestimmender Weise beeinflußt worden.

So bedeutend indes der Kunstbetrieb in Nürnberg dem Umfang nach sich entwickelt hatte, und so tüchtig einzelne Leistungen erscheinen, so kann man, wie aus obigem zu entnehmen ist, doch nicht sagen, daß der heranreifende Dürer sich dort in künstlerische Traditionen von höherem Gedankenflug hineingestellt sah, die dazu angethan gewesen wären, schlummernde Kräfte frühzeitig zu wecken und zu entfesseln, aber er war wenigstens durch alles, was ihn umgab, von Anfang an auf einen bestimmten Weg gewiesen, der seinem innersten Wesen entsprach. Wir gewahren darum nie ein Schwanken in jener Grundrichtung. Die rechte Weise, der Natur wirklich nahe zu kommen und sich künstlerisch mit ihr auseinander zu setzen, mußte er freilich selbst entdecken. Lehrerin ist sie ihm zeitlebens geblieben, auf sie weist er den Kunstjünger bei jeder Gelegenheit hin, und stets mit ihr Fühlung haltend läßt er das, was seine künstlerische Phantasie ihm eingiebt, Gestalt gewinnen. Die früheren deutschen Meister hatten der Wirklichkeit diese und jene Züge abgelauscht und ihre Werke damit mehr oder weniger glücklich ausgestattet. Sie hatten Landschaften von oft wunderlichem Reichtum komponiert und menschliche Gestalten gegeben, die trotz vieler, oft recht treffender Einzelheiten häufig nur zu deutlich verraten, daß doch ein herkömmliches oder ein willkürlich zurechtgemachtes Schema die Grundlage bildete. Sollte die deutsche Kunst mit dem übrigen Geistesleben Schritt halten, so mußte ein Meister kommen, der über jene der sicheren Grundlage entbehrende, noch handwerklich befangene Art sich erhob. Ihm mußte gegeben sein, die Natur mit freiem Blick in ihrem Reichtum und zugleich in ihrer einfachen Größe zu erfassen und sie mit machtvoller Gestaltungskraft seinen künstlerischen Ideen dienstbar zu machen. Dürers Stellung in der Geschichte des geistigen Fortschrittes beruht darauf, daß er das heimische künstlerische Schaffen zu dieser Stufe emporgehoben hat. In seinem Streben und der befreienden Wirkung, die sein Schaffen übte, steht er, mag die Formensprache auch noch so sehr sich unterscheiden, ebenbürtig neben den gleichzeitigen großen Italienern.

Wenn wir uns die geistige Atmosphäre vergegenwärtigen wollen, in welche Dürer hineingestellt war, müssen wir uns auch noch fragen, wie sich das damalige Publikum zu künstlerischem Schaffen zu verhalten pflegte. Hier darf man nie vergessen, daß die Kunst überwiegend für kirchliche Zwecke angerufen wurde, und daß dabei das Verdienst, das sich der einzelne der Kirche gegenüber durch eine solche Stiftung erwarb, für ihn das wichtigste Moment zu sein pflegte. Ein Interesse an der Kunst um ihrer selbst willen konnte nebenher gehen, es war aber nicht allzu oft der Fall. Durch so manches Vorkommnis im Leben Dürers selbst fällt auf diese unerfreuliche Seite des damaligen Bildungsstandes ein recht grel-

les Licht. Um so höher ist die Bedeutung des Meisters anzuschlagen, der solchen Zuständen gegenüber sich stets auf idealer Höhe zu halten wußte. Freilich die Zahl seiner Gemälde ist dadurch eine verhältnismäßig geringe geblieben. „Gemeine Gemäl“ (d. h. Dutzendarbeit) wollte er nicht liefern, dazu dachte er zu vornehm, aber er mußte von seiner Kunst leben, und so hat er später vorzugsweise den Holzschnitt und Kupferstich gepflegt. Bei dieser Technik konnte er seinen künstlerischen Idealen nachgehen und doch auf entsprechenden Verdienst rechnen.

Für die Erziehung des Publikums war indes dies nicht zu beklagen. Daß Freude an der Kunst allgemeiner wurde, verdankte man jenen Blättern, die nun in die Hände vieler gelangten; so kam dies doch der Kunst selbst wieder zu gute, auch konnte sie sich so am ehesten von der allzu ausschließlichen Verwendung für kirchliche Zwecke loslösen und in das Haus und die Familie den Weg finden. Nicht minder hat Dürers „Gedruckte Kunst“ den größten Anteil daran, daß sein Ruhm sich so rasch weithin verbreitete und sich dauernd erhielt.

I. Das Elternhaus.

In recht bescheidenen bürgerlichen Verhältnissen erblickte der so berühmt gewordene Künstler das Licht der Welt, auch war es, was wir in Nürnberg mehrfach beobachten, nicht eine alteingesessene reichsstädtische Familie, der er entstammte. Erst sein Vater war aus Ungarn eingewandert. Diesen für einen Magyaren zu halten, wie man schon angenommen hat, liegt jedoch kein ausreichender Grund vor. Es spricht alles dafür, daß er einer der deutschen Familien angehörte, die damals in Ungarn zahlreich angesiedelt waren.

Albrecht Türer, wie er sich schrieb, hatte das Goldschmiedehandwerk erlernt. Auf seiner Wanderschaft war er bis nach den Niederlanden gekommen. Von dort wieder östlich wandernd wurde er in Nürnberg seßhaft. Was wir über seine Herkunft und die Familienverhältnisse wissen, verdanken wir von ihm herrührenden Aufzeichnungen, aus denen der Sohn in die seinerseits niedergeschriebene kurze Familienchronik hinübernahm, was ihm der Überlieferung wert erschien[1]. Aus jener Quelle erfahren wir, daß Dürer der Vater am 25. Juni 1455 die Stadt betrat, deren berühmtester Bürger sein Sohn werden sollte. Gerade an jenem Tage feierte ein Philipp Pirkheimer seine Hochzeit auf der Veste, wobei „ein großer Tanz unter der großen Linde“ stattfand. Als Dürer der Vater bei dieser Gelegenheit den Namen jener patricischen Familie zum erstenmal hörte, ahnte er nicht, daß einst die beiden Familiennamen unzertrennlich verknüpft sein würden. Der Zufall fügte es auch, daß ihm sein Sohn Albrecht geboren wurde, als er in der Winklerstraße im Rückgebäude des Pirkheimerschen väterlichen Hauses zur Miete wohnte. Das Freundschaftsverhältnis der beiden Männer leitete sich jedoch sicher nicht aus diesem Umstand her, denn der Vater Dürer erwarb schon einige Jahre später ein eigenes Haus in der Burgstraße. Vielleicht hat er aber noch mit angesehen, daß sein Sohn zu dem jener Familie angehörenden großen Humanisten, der nach langen Studien 1497 aus Italien nach Nürnberg zurückgekehrt war, in nähere Beziehung trat.

Lange Jahre arbeitete der zugewanderte Geselle bei einem angesehenen Meister seines Handwerks Hieronymus Holper, der 1467 dem bereits Vierzigjährigen seine fünfzehnjährige Tochter Barbara zur Ehe gab.

An Kindersegen fehlte es in diesem Bunde nicht. Unser Dürer, der am 21. Mai 1471 geboren wurde, war das dritte in der Reihe. Nach ihm kamen noch fünfzehn Geschwister. Von der ganzen Schar waren jedoch im Jahre 1502 beim Tode des Vaters, wie es scheint, außer unserm Albrecht nur noch zwei Brüder am Leben.

Den Eltern hat Dürer in seinen erwähnten Aufzeichnungen ein schlichtes, aber in seiner Einfachheit rührendes Denkmal kindlicher Verehrung und Dankbarkeit gestiftet. Der Vater war danach ein geschickter, fleißiger, anspruchsloser Mann von wenig Worten, einen „künstlichen (d. h. kunstreichen) reinen Mann“ nennt ihn der Sohn. Derselbe hatte Mühe seine zahlreiche Familie von seiner Hände Arbeit zu ernähren, doch war er auch für dieses bescheidene Teil seinem Gotte dankbar. Mit Widerwärtigkeiten, an denen es nicht fehlte, wußte er sich offenbar in Ruhe und Geduld abzufinden, vor allem suchte er nach den Worten des Sohnes mit jedermann Frieden zu halten. Er liebte die Stille und beteiligte sich darum wenig an dem üblichen geselligen Treiben. Den unbewußten höheren Inhalt gab seinem

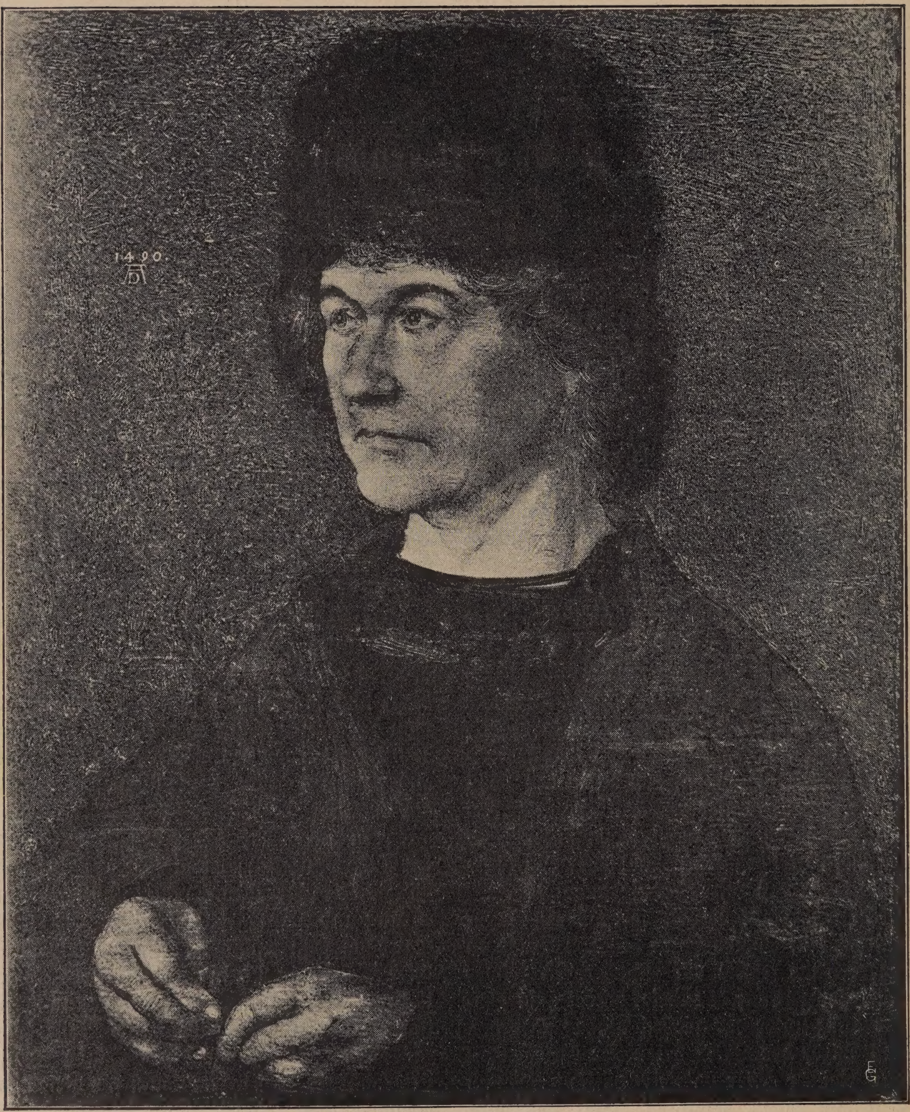


Abb. 1. Dürers Vater. Gemälde von 1490 in der Uffiziengalerie zu Florenz.

Leben die Sorge für seine Kinder. All sein Denken und Bemühen ging darauf, sie gut zu erziehen. Ein im Jahre 1492 von Linz aus an seine Frau geschriebener Brief[1], das einzige, was sich von Dürer dem Vater erhalten hat, schließt in bezeichnender Weise mit den Worten: „Und laß Dir meine Kinder mit Fleiß empfohlen sein und sprich, daß sie frumm sein.“ Seine Züge hat uns der Sohn in zwei Porträts überliefert. Sie ergänzen und bestätigen das oben mitgeteilte in schönster Weise. Wir glauben gern, daß der Mann, den wir in jenen Bildern vor uns sehen, nicht viel sprach. Die Sorgen des Daseins haben dem Antlitz ein ernstes Gepräge aufgedrückt, doch gewahren wir keinen Zug von Unzufriedenheit oder Mißmut. Eine gewisse ruhige Bedächtigkeit ließ ihn das innere Gleichgewicht bewahren. Seine klugen, festblickenden kleinen Augen bezeugen, daß er stets den rechten Weg zu finden wußte, um sich durchzuschlagen. So berührt uns der Kopf dieses schlichten, einfachen Handwerksmeisters überaus sympathisch. Er hat darum auch „von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gutes Lob gehabt“ und an Beweisen von Vertrauen und Anerkennung von seite der Mitbürger in dem städtischen öffentlichen Leben hat es nicht gefehlt.

Für die Lebensgefährtin seines Vaters ist von Dürers Hand nur eine Zeichnung aus dem Jahre 1514 auf uns gekommen[2]. Das Blatt ist erst etwa zwei Monate vor ihrem Tode entstanden. Die Züge der geliebten Mutter wollte der Sohn noch einmal festhalten. Daß sie einst eine hübsche Jungfrau war, wie die Kinder aus dem Munde des Vaters wußten, ahnt man freilich nicht mehr. Nur zu vernehmlich erzählt jede Linie dieses abgemagerten, müden Antlitzes, das kein Lächeln mehr zu kennen scheint, von einem mühe- und sorgenreichen Leben und einem dem Tode jetzt zuführenden Siechtum, doch sagt uns der Blick noch, daß Herzensgüte ein Grundzug ihres Wesens war (Abb. 2). Einem solchen Bilde des Verfalles gegenüber hatte es für das Empfinden des Sohnes etwas mild Versöhnendes, daß das liebe Antlitz im Tode sich noch einmal verschönte. Seinem Herzen that es sichtlich wohl, daß er seine Aufzeichnungen über ihr Hinscheiden mit den Worten schließen konnte: „und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, denn da sie noch das Leben hatte.“ Aus dem, was der Sohn ferner mitteilt, lernen wir eine treubesorgte Mutter kennen, die ihre Kinder mit stetem Ermahnen auf dem rechten Wege zu erhalten suchte. Von Herzen fromm, war sie zugleich, wie es scheint, mit einer gewissen Ängstlichkeit bemüht, auch allen äußeren kirchlichen Anforderungen nachzukommen, eine Stimmung, die in der Seele des Sohnes nachhallte, aber wie wir später sehen werden, als drückende Gesetzlichkeit empfunden wurde. Ihrem sonstigen Charakter nach schildert Dürer seine Mutter als eine friedliebende Dulderin. Armut, sowie andere Widerwärtigkeiten des Lebens, die sie trafen, trug sie still und gottergeben. Das gegenseitige Verhältnis der schlichten Eheleute war ein solches, daß es auf das Gemüt der Kinder nur vom besten Einfluß sein konnte. Daß der Vater ihnen gegenüber stets das Lob der Mutter als einer frommen Frau im Munde hatte, vergißt Dürer nicht in seinen Aufzeichnungen hervorzuheben. Hinterlassen konnte der Gatte ihr freilich nicht viel. Ihr Sohn Albrecht nahm sie deshalb zwei Jahre nach dem 1503 erfolgten Tode des Vaters zu sich. Nach neun Jahren starb sie bei ihm in dem inzwischen erworbenen Hause am Thiergärtner Thor. Das Empfinden des besserer Verhältnisse sich erfreuenden Sohnes belauschen wir, wenn wir in seinen Aufzeichnungen über die Bestattung der Mutter den in der naiven Art jener Zeit gemachten Eintrag lesen: „Und ich habe sie ehrlich (d. h. mit allen Ehren) nach meinem Vermögen begraben lassen.“ Die Eindrücke, unter denen der Knabe heranwuchs, konnten nur günstig auf ein edel angelegtes Gemüt wirken; wie er sich als Mann hierüber äußert, lehrt uns als Frucht davon gewinnende Züge seines Charakters kennen.

II. Lehrzeit, Wanderjahre, Heirat.

Über den frühesten Unterricht, der dem Knaben zu teil wurde, und seinen Aufenthalt erst in der väterlichen Werkstätte, dann bei dem Maler Wolgemut lesen wir in seinen Aufzeichnungen folgendes: „Und sonderlich hatte mein Vater an mir einen Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Übung zu lernen war. Darum ließ mich mein Vater in die Schul gehen, und da ich schreiben und lesen gelernet, nahm er mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk. Und da ich nun säuberlich arbeiten kunnt, trug mich mein Lust mehr zu der Malerei, dann zum Goldschmiedwerk. Das hielt ich meinem Vater für. Aber er war nit wohlzufrieden, denn ihn reute die verlorene Zeit, die ich mit Goldschmiedlehr hätte zugebracht. Doch ließ er mirs nach, und da man zählt nach Christi Geburt 1486, an St. Andreastag (= 30. November) versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernte. Aber ich hatte viel von seinen Knechten zu leiden."

Daß es den begabten Knaben von den Goldschmiedarbeiten weg zur Malerei hinzog, können wir wohl begreifen. Noch sind einige Zeichnungen, Proben seines erwachenden Talentes, vorhanden, die in die Zeit vor seinem Eintritt bei Wolgemut fallen. Die in Berlin aufbewahrte Madonna mit zwei Engeln zur Seite ihres Thrones aus dem Jahre 1485 (Abb. 3) ist bereits durch die geschulte Art der Zeichnung bemerkenswert, mit der der Vierzehnjährige ein fremdes Vorbild wiedergiebt. Daneben zeigt die im Britischen Museum vorhandene Frauengestalt mit einem Vogel auf der Hand durch den Gegenstand, wie auch die weltliche Kunst schon in den Gesichtskreis des Knaben eingetreten war. Eine von dem ursprünglichen Besitzer des Blattes beigesetzte Aufschrift belehrt uns, daß diese Zeichnung vor dem Eintritt Dürers bei Wolgemut entstand, als er mit ihm und einem anderen Altersgenossen auf dem oberen Boden des Wolgemutschen Hinterhauses beisammen war. Die Knaben mochten ein niederländisches Blatt oder irgend eine Nachbildung eines solchen vor sich haben, das durch den Gegenstand und die modische Tracht ihre Aufmerksamkeit fesselte, und Dürer zeichnete sofort die Gestalt für seinen Kameraden mit raschen Strichen ab, die ebenso wie die Art des Madonnenblattes beweisen, daß er bereits „eine feste Schulmanier sich abgesehen hatte". Besonders bemerkenswert aber ist der noch vor die erwähnte Madonna fallende Versuch des erst Dreizehnjährigen, sein Selbstporträt (Abb. 4) vor dem Spiegel zu entwerfen. Gewiß hat der Vater dieses Blatt sorgfältig aufgehoben, und als es in späteren Jahren wieder einmal Dürer selbst in die Hand kam, schrieb er dieser Jugendleistung sich noch freuend darauf: „Das hab Ich aus eim Spigell nach mir selbs kunterfet im 1484 Jar, do ich noch ein Kind was." Im Unterschied von den beiden andern Versuchen, die fremde Vorbilder wiedergeben, war hier der junge Zeichner ganz auf seine eigenen Kräfte angewiesen. Da ist es von größtem Interesse, daß wir schon so früh in einem gewissen Grade dem Blick für die Form begegnen, der den Meister später so sehr auszeichnete. Die Augen sind zwar infolge der nur äußerlichen Wiedergabe der Linien noch starr, dafür war seine Auffassungsgabe doch noch nicht entwickelt genug, auch bildet er die Hand konventionell, wie er es an fremden Bildern beobachtet hatte, aber die Gesamthaltung verrät einen anerken-

nenswert sicheren Wurf, und überraschend gut ist das ganze Untergesicht geraten, namentlich aber das Weiche des Kindermundes wiedergegeben. Auch mit der schwierigen Zeichnung der Haare kommt er auffallend gut zurecht. Das liebenswürdige Porträt wird in der Albertina zu Wien aufbewahrt. Angesichts solcher Proben verstehen wir, daß der Knabe bei der wesentlich dekorativen Goldschmiedearbeit sich eingeschränkt fühlte. Sein bereits reger Formensinn und sein Darstellungstalent mußten nach einer freieren Bethätigung verlangen.

Der Lehrzeit gehört wohl ein Erlanger (Abb. 5) erst vor kurzem ihm zugewiesenes Blatt an[1], das auf der einen Seite eine Madonna in Schongauerscher Art und Stilisierung aufweist, während wir auf der andern abermals sein Selbstporträt vor uns haben. Beide Blätter geben uns eine Probe davon, wie Dürers Kräfte allmählich erstarken, während er formell noch ganz oder halb in fremder Schulmanier befangen bleibt. Zwei weitere Stücke besitzen wir aus dem Jahre 1489, in dem seine Lehrzeit zu Ende ging. Das eine Mal sind es drei kecke Landsknechtsgestalten, das andere Mal Reiter in einer Landschaft. Beide Zeichnungen behandeln also wiederum weltliche Gegenstände. Der Malerlehrling hat mit der Wirklichkeit in sehr bestimmter Weise Fühlung gewonnen. Obwohl an den Reitergruppen die knorrigen Formen dem Auge auffallen, wird doch niemand sich dem Eindruck verschließen können, daß in diesen Arbeiten das ernstliche, gewissenhafte Ringen eines nicht gewöhnlichen Talentes sich ausspricht, das nicht ohne Glück der widerspenstigen Form z. B. der verkürzten Pferdeleiber Herr zu werden sucht, ja die freie Auffassung der breitgedachten, landschaftlichen Scenerie geht in ihrem Anschluß an die umgebende Natur in bewußter Weise über die bis dahin in Nürnberg noch stark im Schwange gehende halb konventionelle Weise hinaus.



Abb. 6. Bildnis des Michael Wolgemut.
Ölgemälde von 1516, in der königl. Pinakothek zu München.

Die Inschrift in der Ecke des Bildes lautet: „Das hat albrecht durer abconterfet nach seine lermeister michel wolgemut im Jor 1516 und er was 82 jor und hat gelebt pis das man zelet 1519 Jor, do ist er ferschieden an sant endres dag fru ee dy sun awffgyng."

Man hat wohl schon bedauern hören, daß Dürer nicht zu einem hervorragenderen Meister in die Lehre kam. Er mußte, denkt man unwillkürlich, in jener Umgebung in der Entfaltung seiner Fähigkeiten zurückgehalten worden sein. Mag dem sein wie ihm will, auf keinen Fall hat Dürer selbst eine solche Empfindung gehabt.

Gerade durch ihn sind uns später die Züge seines Lehrers (Abb. 6) in dem fein und liebevoll ausgeführten Münchener Bilde überliefert worden, und als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, schreibt er, wie wir gesehen haben, auf die Lehrjahre zurückblickend: „In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernte." Er war also mit der Summe dessen

zufrieden, was er an Können sich angeeignet und an Anregung empfangen hatte. In seinem Leben machen wir mehrfach die Beobachtung, daß er trotz der reichen in ihn gelegten Gaben stets nur in ernstlichem Ringen und Bemühen sich durcharbeitet. Einen gewissen Anteil daran mag die ihm angeborene Gründlichkeit gehabt haben, aber er war auch sonst keine Natur wie Raffael, der scheinbar mühelos alles in sich aufnahm, was der Entfaltung seines Genius diente. Schon das Gedankenhafte, was Dürers Natur und Kunst eigen war, bedingte ein gewisses mühsames Aufsteigen. Auf alle Fälle war die Grundrichtung, auf die er sich hingewiesen sah, die seinem Wesen entsprechende. Was das Handwerk erforderte, hatte er sich sicherlich alles aufs beste angeeignet, und daneben war er sich doch gewiß bereits bewußt geworden, daß er an sonstiger Begabung hinter keinem seiner Genossen zurückzustehen brauche. So konnte er voll froher Zuversicht zu weiterer Ausbildung in die Fremde ziehen, als er ein halbes Jahr nach Beendigung seiner Lehrzeit seine Vaterstadt verließ.

Ehe Dürer aus dem elterlichen Hause fortzog, hat er noch das jetzt in Florenz befindliche Porträt seines Vaters gemalt, das wir bereits kennen gelernt haben (Abb. 1). Angesichts der trefflichen Durchbildung desselben hat man schon ernstlich daran gezweifelt, ob es wirklich dem Jahre 1490 angehören könne. Man meinte, es werde wohl erst nach der Rückkehr von der Wanderschaft entstanden sein. Dürfte man lediglich nach dem subjektiven Eindruck urteilen, so würde ein späteres Ansetzen desselben wohl keinem Widerspruch begegnen, aber das Bild trägt auf der Rückseite das Datum 1490. Diese Ziffer wurde dann von späterer Hand neben dem ebenfalls nicht von Dürer herrührenden Monogramm auf dem Bilde selbst wiederholt, und wenn man die Form der Ziffern auf der Vorder- und Rückseite vergleicht, erscheinen die auf der Rückseite in ihrer altertümlichen, gotischen Bildung so unverdächtig, daß man der Zahl 1490 doch wohl Glauben schenken muß[1]. Die Freude des jungen Künstlers gerade an dieser Aufgabe mochte das Gelingen wesentlich fördern. Auch für uns hat es seinen Reiz, vor jenem Bilde dem Gedanken Raum zu geben, daß hier der Sohn nach Abschluß der Lehrzeit dem Vater, der ihn nur ungern Maler werden ließ, eine so schöne Probe seines Könnens gegeben hat, die noch nach Jahrhunderten ermöglicht, dem ehrsamen Nürnberger Goldschmied ins Auge zu blicken.

Ostern 1490 trat der Malergeselle seine Wanderschaft, die die Handwerkssitte erforderte, an, und nach Pfingsten 1494 kehrte er wieder heim. Über seine Reiseroute sind wir leider sehr mangelhaft unterrichtet. Wir hören nichts weiter, als daß er Deutschland durchwandert habe und dabei nach Colmar und Basel gekommen sei. Daß gerade Colmar eines seiner Ziele war, ist ein bedeutsamer Fingerzeig. Wir sehen dadurch die Wahrnehmung bestätigt, daß Dürer aufs lebhafteste durch Schongauersche Stiche angeregt worden sein muß. Ob er bestimmte Zwecke dabei im Auge hatte, wissen wir nicht, aber der Gedanke liegt nahe, daß Dürer dort vor allem in der Stichtechnik sich zu vervollkommnen gedachte. Den Meister traf er jedoch nicht mehr am Leben, seine Colmarer Brüder aber nahmen den wandernden Gesellen freundlich auf.

Das Gleiche rühmte Dürer von einem dritten Bruder, der in Basel lebte. Den Aufenthalt Dürers in jener Stadt bezeugt ein von ihm entworfener Holzschnitt, welcher ein daselbst im Jahre 1492 erschienenes Buch schmückte. Er stellt den heiligen Hieronymus in seiner Studierstube vor. Wenn eine neuerdings aufgestellte Annahme Recht behalten sollte, so haben wir uns Dürer bis in das Jahr 1494 in Basel verweilend zu denken[2]. Die Arbeiten, die ihn beschäftigten, wären auch ferner Zeichnungen für den Holzschnitt gewesen, der mehr und mehr zum Schmuck der Erzeugnisse der Druckerpresse herangezogen wurde. Die Ausbildung des Holzschnittes und die dadurch sich bietende Möglichkeit, bildliche Darstellungen beizugeben, hatte in jenen Jahren Buchhändler und Autoren in ähnlicher Weise veranlaßt, der Illustration breiten Raum zu gönnen, wie wieder in unserer Zeit die neuen bequemen Reproduktionsverfahren einen Wetteifer in dieser Richtung hervorgerufen haben. Dürer wären nach jener Hypothese zunächst zuzuweisen die Illustrationen in dem berühmtesten Buch des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, in Sebastian Brants Narrenschiff, die künstlerisch höher stehen als alle gleichzeitigen Holzschnitte.

Gleicher Vorzüge erfreuen sich die von demselben Zeichner herrührenden Schnitte in

dem Exempelbuch guter Moral des Ritters vom Thurn, sowie die noch anderer Baseler Drucke. Dazu kommen dann noch die interessanten Zeichnungen, die in einer Terenzausgabe Verwertung finden sollten, wozu es jedoch nicht kam. Jene Schnitte und Zeichnungen erwecken indes stilistisch nicht ohne weiteres die Vorstellung, daß sie von Dürers Hand sein müßten. Ihr künstlerischer Gehalt aber deutet allerdings auf eine höher stehende Kraft hin. Sie bezeichnen einen wesentlichen Fortschritt nicht nur über den damaligen Baseler Holzschnitt hinaus. Die beiden umfänglichsten illustrierten Werke jener Zeit, der sogenannte Schatzbehalter und die Schedelsche Chronik, die von Koberger in Nürnberg während Dürers Abwesenheit mit Schnitten aus der Wolgemutschen Werkstatt geschmückt herausgegeben wurden, stehen an Wert entschieden hinter den gleichzeitigen Leistungen Basels zurück. Ehe alles die Frage berührende Material vorliegt, kann die Sache nicht als spruchreif bezeichnet werden, aber die neue Aufstellung mußte wenigstens gestreift werden, da sich durch dieselbe, wie wir sehen werden, eine Verschiebung für die Zeit der ersten vielumstrittenen Reise Dürers nach Italien ergab. Jedenfalls hat Dürer in jener Wanderzeit keinen Einfluß erfahren, der ihn davon abgedrängt hätte, bei freierer Stellung der Natur gegenüber das weiter fortzuführen, was Schongauer in seiner früheren Kunstweise in Anlehnung an die Wirklichkeit erstrebt hatte.

Nach Pfingsten 1494 kehrte der wandernde Geselle wieder nach Nürnberg zurück und feierte nicht lange darauf Hochzeit. Sein Vater hatte ihn „wieder gefordert“, wie der Sohn mitteilt. In seinen Aufzeichnungen[1] heißt es weiter: „und als ich wieder anheims kommen was, handelte Hans Frei mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes und gab mir zu ihr 200 Gulden (nach heutigem Gebrauchswert etwa 4000 Mark) und hielt die Hochzeit, die was am Montag vor Margarethen (7. Juli) im 1494. Jahr.“ Von modernem Liebeswerben wußte man in jener Zeit nicht viel, aber das überaus rasche Zustandekommen der Ehe hat doch wohl zur Voraussetzung, daß dieselbe schon länger geplant war. Dazu stimmt auch, daß es nicht heißt, „da handelte mein Vater mit Hans Frei“, sondern umgekehrt, denn der erste Anstoß dürfte nach der Sitte der Zeit doch auf alle Fälle von dem Vater des Bräutigams ausgegangen sein. Eine sehr ansprechende Vermutung bringt mit dieser Absicht das Selbstporträt Dürers in Verbindung, auf dem die Inschrift steht „my Sach die gat, als es oben schtat“. Es stammt aus dem Jahre 1493[2]. Trefflich paßt dazu das blaublühende Eryngium (Mannstreu), das er in der Hand hält. Äußere Schwierigkeiten standen der Gründung eines Hausstandes nicht im Wege, da die Malerei in Nürnberg nicht zünftig war; die Benennung einer Dürerschen Zeichnung durch Sandrart als dessen Meisterstück würde sich darum schon von selbst erledigen, auch wenn die Arbeit nicht das Datum 1489 trüge[3].

Wenige Künstlerehen haben die Nachwelt so viel beschäftigt wie diese. Da ist es höchst merkwürdig, daß wir bei näherem Zusehen sagen müssen, daß wir Frau Agnes zwar durch die von ihrem Mann entworfenen Porträts ziemlich gut von Angesicht kennen, aber weiter eigentlich herzlich wenig über sie hören. Die landläufigen, ihr mißgünstigen Erzählungen haben sich entweder schon längst oder neuerdings als nicht stichhaltig erwiesen. Einst glaubte man z. B. allgemein, daß Dürer die bekannte Reise nach den Niederlanden angetreten hätte, um auf einige Zeit seiner Gattin zu entgehn; als aber des Künstlers Tagebuch bekannt wurde, ergab sich, daß Dürer mit Frau und Magd dorthin gezogen war. Der schlimme Ruf, in den die Frau geraten ist, geht ausschließlich auf Anklagen in einem mehrere Jahre nach Dürers Tode geschriebenen Brief Pirkheimers zurück, von dem später noch einmal die Rede sein wird. Seine Anschuldigungen werden aber zum Teil durch andere bekannt gewordene Thatsachen entkräftet, zum Teil beruhen sie ersichtlich auf Entstellung und starker Übertreibung. Halten wir uns an die von Dürer gezeichneten Porträts, so lernen wir eine in jüngeren Jahren hübsche Frau von frischem Aussehen kennen (Abb. 7), deren Züge später einen herben, wenn man will, etwas herrschsüchtigen Ausdruck gewinnen. Höhere geistige Interessen hat sie wohl kaum gehabt, indes wo hätte man diese damals in jenen bürgerlichen Kreisen gefunden? Daß die Ehe kinderlos blieb, mochte unter solchen Umständen für die Entwicklung des Gefühlslebens der Frau auch nicht eben günstig sein, trotzdem hören wir nie von einer Klage Dürers, oder einer ungünstigen Äußerung eines seiner an-

dern Freunde, wozu es doch nicht an Gelegenheit gefehlt hätte. Noch sind fünf Zeichnungen vorhanden, die uns die Züge der Frau Agnes vergegenwärtigen, gewiß aber waren das nicht die einzigen, die Dürer entwarf. Das verrät doch sicher Interesse an der Gattin von seiner Seite. Besonders haben wir diese Empfindung, wenn er ihr in späteren Jahren in Antwerpen eine niederländische Kleidung schenkt, sie in dieser Tracht sofort auf einem großen Bogen verewigt und auf das Blatt schreibt: „Das hat Albrecht Dürer nach seiner Hausfrauen konterfet zu Anttorf in der niederländischen Kleidung im Johr 1521, do sie einander zu der Eh gehabt hatten 27 Johr.“[1] Allerdings brauchen wir daraufhin nicht anzunehmen, daß das Verhältnis der Ehegatten ein inniges war, aber sie haben in aller Ehrbarkeit zusammen gelebt, und auf jeden Fall beruhen die Äußerungen Pirkheimers, die einem Augenblick höchster Gereiztheit entstammen — und wir wissen, wie maßlos er in solchen Momenten sein konnte — auf arger Entstellung. Daß keinerlei sonstige Überlieferung jene Nachreden stützt, läßt sie von vorne herein in einem eigentümlichen Licht erscheinen. Agnes Frei mochte als gute Hausfrau, was sie ohne Zweifel war, zu mancher Ausgabe scheel sehen, die der Künstler machte, und vermutlich hat sie als sorgende Gattin in den letzten Jahren, wo Dürer kränkelte, es nicht immer mit Freude aufgenommen, wenn er allzu viel mit Pirkheimer gesellig verkehrte, bei dem es gewiß stets etwas üppig herging. Daraus konnte dann Pirkheimer leicht Anklagen schmieden wie die, daß Dürer nicht mehr zu den Leuten hätte gehen dürfen, und daß Frau Agnes jedem feind geworden sei, der ihrem Gatten wohlwollte und gern mit ihm verkehrte. Dem Vorwurf, daß sie Dürer stets zur Arbeit gedrängt hätte, damit er ihr möglichst viel hinterließe, steht außer anderem die aktenmäßig feststehende, schwerwiegende Thatsache entgegen, daß die Witwe ihren Schwägern, die auf den vierten Teil der Hinterlassenschaft Dürers nach dem Tode der Frau Anspruch hatten, den größeren Teil dessen, was ihnen zustand, schon zwei Jahre nach dem Tode ihres Mannes freiwillig auszahlte. So pflegen Leute, die stets fürchten, daß sie „verderben“ würden, nicht gerade zu handeln. Auch fühlt Pirkheimer selbst, wie mit Recht schon hervorgehoben worden ist, das Maßlose seiner Anklage, denn er kann nicht umhin, sie wieder einzuschränken, indem er schreibt: „Es sind ja sie und ihre Schwester nicht Bübinnen, sondern wie ich nicht zweifle, der Ehren fromme und ganz gottesfürchtige Frauen“, worauf er dann freilich sich sofort weiter in wenig freundlicher Weise über sie ausläßt. Die augenblickliche, bösartige Gereiztheit gegen Dürers Frau rührte, wie der Brief ergiebt, daher, daß die Arme ein besonders schönes Hirschgeweih, welches der alte, leicht verletzliche Herr für seine Sammlung in Aussicht genommen hatte, einem andern Liebhaber verkauft hatte. Doch kehren wir zu Dürer selbst zurück.

III. Erster Aufenthalt in Venedig.

Aus den Jahren 1494 und 1495 sind uns mehrere Zeichnungen erhalten, die für das Werden des Meisters ein besonderes Interesse haben. Es sind Studien nach italienischen Vorbildern.

Den früheren Arbeiten Dürers gegenüber haben wir oft lebhaft das Gefühl, daß er doch noch in überkommener, hemmender und einengender Formanschauung sich bewegt, wo wirklich freies, großes Wesen etwas Unbekanntes war. Darüber führen nun die eben genannten Studien hinaus. Wir machen nicht selten die Wahrnehmung, daß auch bei hochbegabten Menschen ihre besonderen Anlagen erst bei einer bestimmten Gelegenheit herauszutreten beginnen. Ein solcher Augenblick war damals, wie es scheint, für Dürer gekommen. Seine Kunst charakterisiert von jetzt ab oft ein so machtvoller Zug, wie er sich bei keinem andern gleichzeitigen Meister findet, und jene Zeichnungen erwecken in uns die Vorstellung, daß angesichts der italienischen Schöpfungen, die dem jungen Künstler vor Augen kamen, seine Phantasie einen freieren Flug zu nehmen begann. Vor allem sind es drei Zeichnungen, die hierfür in Betracht kommen.

Oberitalien besaß damals in Mantegna einen Meister, dessen Werke unstreitig zu dem Eigenartigsten und Charaktervollsten gehören, was die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts geschaffen hat. Arbeiten seiner Hand mußten Dürer in ganz eigener Weise berühren[1]. Der heranreifende Meister begegnete hier einer in den Hauptzügen gleichgestimmten künstlerischen Kraft, aber bei ihm war noch alles im Werden, dort traf er auf ausgereiftes, fertiges Können. Mit sicheren Mitteln, die sich indes Dürer unmöglich aneignen konnte, führt der Italiener die herben Gestalten seiner Phantasie in ungewöhnlicher, nur ihm eigener Stilisierung dem Beschauer vor. In strenger Zeichnung und stets überaus plastischer Durchbildung tritt uns in denselben eine künstlerische Wirklichkeit vor das Auge, in der alles gleichsam aus Erz gegossen, in festem Wesen groß und mächtig dasteht. Eine genaue Kenntnis der Perspektive ließ jede Stellung und jede Verkürzung wagen und gab dadurch zugleich Mittel an die Hand, auch den höchsten Grad seelischer Erregung aus kühn entworfenen Gestalten sprechen zu lassen. Die Stiche Mantegnas, eine bacchische Scene und ein Kampf mythologischer Seewesen, die Dürer im Jahre 1494 zum Studium wiedergab, bieten durch antike Vorbilder, auch ihrem flachen Reliefstil nach, beeinflußte Kompositionen voll Schwung, Bewegung und Leidenschaft. Dürer zeichnet diese nackten Gestalten in einer seiner Auffassung entsprechenden Umbildung nach. Er vergröbert dadurch das italienische Ideal, dessen stilistischer Vortrag ihm durchaus fremd ist, aber man sieht es jeder Linie an, daß der nordische Maler sich dabei bewußt geworden ist, in wie hohem Grade seinem Innern das Großartige jener Phantasiewelt entsprach. Nur wer gleichartig empfindet, kann so sicher das Mächtige eines fremden Werkes wiedergeben. Beim Betrachten dieser Zeichnungen denken wir unwillkürlich an die gewaltigen Gestalten der Apokalypse, mit der Dürer einige Jahre später hervortrat, alles in Deutschland bis dahin Geleistete hinter sich lassend. Unzweifelhaft hat die Berührung mit Werken jenes großen paduanischen Meisters befreiend auf ihn gewirkt, und wir begreifen die Hochachtung, die er Mantegna entgegenbrachte. Der Rektor des Nürnberger Gymnasiums Camerarius, dem wir die erste kurze

Skizze über Leben und Kunst des ihm nahestehenden Freundes verdanken, erzählt davon. Dürer hat es immer auf das lebhafteste bedauert, daß es ihm versagt blieb, den italienischen Kunstgenossen persönlich kennen zu lernen.

Höchst charakteristisch an jenen Zeichnungen ist, daß Dürer eine ganz andere Modellierung anstrebt, als das Original aufweist. Dies läßt uns erkennen, worin er sich vor allem zu vervollkommnen suchte. Schon aus dem Jahre 1493 haben wir ein Studium nach dem nackten Frauenleib, was in der damaligen oberdeutschen Kunst in solcher Weise sonst kaum vorkommt. Bei den 1494 entstandenen Zeichnungen nach Mantegna nahm er dann Veranlassung, an jenen mächtigen Körperformen zu erproben, wie weit er in recht ausgesprochen plastischer Weise lebendig bewegte Muskulatur zu beherrschen im stande sei[1]. Dürer hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als den Organismus des menschlichen Leibes zu verstehen. Aus dem Jahre 1495 schließt sich ein ähnliches, einen Mädchenraub darstellendes Studienblatt an, dessen Vorlage zwar nicht bekannt ist, das aber durch die Formensprache auf den Florentiner Pollajuolo hinweist[2]. Hier kam sicherlich schon im Original eine überaus stark markierte Muskelzeichnung seinen Absichten entgegen. Jenem italienischen Meister war es eine Lust, den bewegten menschlichen Körper in energischer Kraftäußerung zur Schau zu stellen. Darin folgte ihm der deutsche Maler; in noch derberer, fast allzu übertriebener Weise ist diesmal das Muskelspiel gegeben. Daß für Dürer ein so durchgearbeitetes Stück einen noch höheren Wert als den eines augenblicklichen Studiums besaß, erfahren wir daraus, daß er neben andern Studien auch aus dieser Zeichnung später eine Figur unter engem Anschluß an die Einzelheiten des Entwurfs für einen mythologischen Kupferstich verwendete. Eine andere, hierher gehörige Darstellung, der Tod des Orpheus[3], fällt wie die beiden Zeichnungen nach Mantegna noch in das vorhergehende Jahr. Wiederum war Dürers Vorlage ein früher italienischer Stich. Neben der Hingabe an die fremde Arbeit macht sich dieses Mal das persönliche nordische Empfinden des Künstlers, abgesehen von der veränderten Auffassung der Form, noch in einer höchst sorgfältig gezeichneten Baumgruppe geltend, die er hinzufügt. Derartige Arbeiten lassen uns überblicken, wie ernstlich Dürer danach rang, die Natur verstehen zu lernen, wodurch er ein Künstler in ganz anderem Sinne wurde, als seine handwerklichen Zeitgenossen es waren.

Angesichts dieser und anderer Studien erhebt sich nun die Frage, ob Dürer damals schon Italien besuchte. Nachzeichnungen nach italienischen Stichen konnten allerdings auch in Nürnberg geschaffen werden; selbst für die Zeichnung eines Christkindes aus einem Gemälde Lorenzo di Credis von 1495 ist Nürnberg als Entstehungsort, wenn auch wenig wahrscheinlich, doch nicht unbedingt ausgeschlossen; anderes dagegen, wie z. B. eine venetianische Kostümstudie aus dem Jahre 1495, läßt sich ebenso wie manches Charakteristische des sogenannten Dresdner Altars ohne Zwang nur erklären, wenn wir annehmen, daß der Meister damals in Italien selbst gewesen sei. Besonders aber fällt ins Gewicht, daß Dürer in Bezug auf ein offenbar in Venedig befindliches Werk der Kunst von dort aus an Pirkheimer im Jahre 1506 schreibt, das Ding das ihm vor elf Jahren so gut gefallen habe, gefalle ihm jetzt nicht mehr[4]; denn danach muß er 1495 in Venedig gewesen sein. So lange man voraussetzte, er sei während der Wanderjahre dorthin gekommen, mußte man bei jener Angabe zu einer Ungenauigkeit Dürers seine Zuflucht nehmen. Fiel die Reise etwas später, so ist es ferner auch erklärlich, warum Scheurl bei Erwähnung der Wanderjahre Dürers nur von einem Durchwandern Deutschlands spricht, während es doch recht nahe gelegen hätte, daß gerade jemand wie Scheurl, der lange selbst in Italien gewesen war, einen Aufenthalt des Künstlers daselbst nicht mit Stillschweigen übergangen hätte. Allerdings hat es etwas Gewaltsames, den jungen Meister nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft und der bald darauf erfolgten Verheiratung nach kurzem Zwischenraum noch einmal eine größere Reise antreten zu lassen, aber die vorliegenden Gründe scheinen jene Annahme unabweislich zu fordern. In den Arbeiten der folgenden Jahre treffen wir auch sonst noch ab und zu charakteristische Merkmale, die auf einen Aufenthalt jenseits der Alpen hindeuten. Diejenigen Forscher, welche der vorhin erwähnten Hypothese einer langen Thätigkeit in Basel zustimmten, wodurch ein Besuch in Venedig während der eigentlichen Wanderjahre, den man früher annahm, ausgeschlossen ist, haben darum fast einstimmig sofort eine Reise dahin in die Zeit

von 1494 auf 1495 gesetzt. Die Gründe hierfür sind so zwingend, daß dadurch eine erste Reise nach Italien überhaupt für jene etwas spätere Zeit festgelegt ist.

Was den Anstoß zu einer solchen gab, entzieht sich freilich unserer Kenntnis, doch erscheint die Sache nicht eben unbegreiflich. Dürer konnte von dem heimischen Kunstbetrieb unmöglich befriedigt sein, er strebte sichtlich darüber hinaus. Noch bot allerdings Italien in jenen Jahren dem diesseits der Alpen Wohnenden wenig von dem Bilde, das uns jetzt beim Gedanken an jenes Land vor die Seele tritt. Raffael und Michelangelo, Giorgione, Palma Vecchio, Tizian, Correggio, sie alle fallen schon aus zeitlichen Gründen weg; aber auch das Florentiner Kunstleben des 15. Jahrhunderts, das sich so vielseitig entfaltet hatte, lag für den Nordländer noch fast außerhalb des Gesichtskreises; räumlich näher dagegen befand sich Oberitalien und innerhalb desselben Venedig und Padua. Schon lange war es üblich, daß man Italien zum Studium der Rechte und der Medizin aufsuchte; Padua und Bologna standen dabei im Vordergrund, auch Nürnberger Patriciersöhne treffen wir unter der Zahl derer, die dort ihre Ausbildung suchten. Pirkheimer weilte z. B. von 1490—1497 jenseits der Alpen; der Name Venedigs vollends war jedem Nürnberger wohlvertraut, denn die Kaufleute des an der Pegnitz blühenden Gemeinwesens hatten mit den Augsburgern zusammen in der Lagunenstadt ein Kaufhaus, den Fondaco dei Tedeschi, wo stets mehrere Vertreter des heimischen Großhandels sich aufhielten. Mancherlei Proben italienischer Kunst mochten bei solchem Verkehr gelegentlich den Weg über die Alpen finden. An Einzelblätter des Kunstdrucks und Stücke italienischer Kleinkunst ist vor allem zu denken. Eine italienische Medaille finden wir z. B. in der Schedelschen Chronik von 1493 verwertet[1], daneben bot auch das venetianische Buchgewerbe dazu Gelegenheit. Früh hatte man dort begonnen, den Holzschnitt zur Ausschmückung der Erzeugnisse der Druckerpressen heranzuziehen. Auch einer oder der andere jener Kaufleute hatte sich vielleicht einigermaßen für Kunst interessiert, wie wir dies von dem Nürnberger Kaufmann Kolb, dem Gönner des Malers Barbari, erfahren[2], und von den für das Altertum sich begeisternden nürnbergischen gelehrten Italienfahrern mochte gleichfalls manches über das jenseits der Alpen sich entfaltende Kunstleben erzählt werden, man denke nur an den Nürnberger Arzt Hartmann Schedel. Näheren Verkehr bestätigt uns ebenfalls, daß wir 1492 von Abkonterfeiung eines Bildes in Venedig für Kurfürst Friedrich den Weisen durch einen deutschen Meister hören[3], und daß 1494 ein niederländischer Meister Jan, auf Kosten des Kurfürsten, von Sachsen aus nach Krakau und Venedig reiste[4]. So sind mancherlei Anlässe denkbar, die Dürer zu einer erstmaligen Wanderung nach dem Süden bestimmt haben konnten, wenn er auch von dem wirklichen Stande der dortigen Malerei wohl kaum eine genauere Vorstellung hatte. Auffallend ist es besonders, daß er Mantegna damals nicht aufsuchte, wie wir bestimmt wissen, und daß er ebensowenig Giovanni Bellini, dem andern damaligen großen Meister Oberitaliens, den er 1507 so sehr rühmt, nahe gekommen zu sein scheint.

Auf jeden Fall hatte Dürer von der Berührung mit der italienischen Kunst einen großen Gewinn, aber derselbe bestand für ihn nicht darin, daß er die fremde Kunstsprache nach Deutschland übertrug. Nur etwa drei Lustren später geht der Niederländer Jan Gossaert, genannt Mabuse, über die Alpen und bringt von dort so viel von der italienischen Art mit, daß seine Kunst eine ganz andere wird, womit die Entnationalisierung der niederländischen Kunst ihren Anfang nahm; bald genug folgte auch die oberdeutsche nach. Dürer dagegen gehörte noch ganz sich selbst an, als er wieder über die Alpen zurückkehrte. Abgesehen von gewissen Architekturformen, die er sehr frei zu verwenden wußte, streifte er bald alles wieder ab, was in den ersten Jahren nach seiner Zurückkunft noch direkt an Italien erinnerte. Dagegen hatte er Anregungen mancherlei Art empfangen, die ihn seiner Kraft sich bewußt werden ließen. Ziemlich sicher darf man auch annehmen, daß er damals schon den oben genannten Maler Jacopo Barbari kennen lernte und von ihm geheimnisvolle Andeutungen über die Proportionen des menschlichen Körpers empfing. Das Problem, mit dem damals Dürer zuerst bekannt wurde, sollte ihn von da ab zeitlebens beschäftigen. Jene in die Zeit von 1494 auf 1495 fallende Reise bezeichnet somit einen entscheidenden Abschnitt in der künstlerischen Entwicklung Dürers.

IV. Die Apokalypse.

Gern möchten wir wissen, wie der angehende Meister in seiner Vaterstadt neben den älteren Genossen einen seiner Begabung entsprechenden Wirkungskreis gewann. Wir erwarten wohl von größeren Aufgaben zu hören, die ihm zufielen, etwa daß ein bedeutendes Altarwerk oder dergleichen ihm übertragen wurde, woran er seine Kraft erproben konnte. Doch davon ist nicht die Rede. Die damaligen Kunstzustände waren nicht dazu angethan. Der junge Meister mußte seine Aufgaben der Hauptsache nach sich selber stellen. Er ließ einige Holzschnitte von ungewöhnlich großem Formate erscheinen, die heilige wie weltliche Stoffe behandelten. Das vielleicht ansprechendste Blatt dieser Reihe ist die sogenannte heilige Familie mit den drei Hasen. Auch zwei mythologische Darstellungen befinden sich unter jenen Schnitten. Daneben übte er sich von Anfang an zugleich im Bearbeiten der Kupferplatte, denn dem ältesten datierten Stich, der die Jahreszahl 1497 aufweist, sind schon andere Blätter voraufgegangen. Sicher haben ihn aber bald vorzugsweise Vorarbeiten für seine Apokalypse beschäftigt, die schon im Jahre 1498 erschien. Von Werken auf dem Gebiete der Malerei gehört den ersten Jahren nach seiner Rückkehr ein in Wasserfarben gemalter Altar, der sogenannte Dresdner Altar an, den vielleicht Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen bei ihm für seine Wittenberger Schloßkirche bestellte[1], wozu ein noch in der gleichen Technik gemaltes Porträt dieses Fürsten kommt[2]; auch ein zweites Porträt von Dürers Vater stammt aus dem Jahre 1497. Auf mehreres Weitere werden wir in anderem Zusammenhange zurückkommen.

Um jene Zeit nahm Dürer zum Schutz seiner Werke statt der nebeneinander gesetzten Anfangsbuchstaben A. D. das bekannte Monogramm an, ein Beweis, daß er sich seiner Bedeutung als Künstler bewußt war, und daß er Ursache hatte, den Gewinn seiner Arbeit sich zu sichern. Denn das Monogramm ist, weil es die Urheberschaft bekundet, zugleich eine gewerbliche Schutzmarke. Zuerst erscheint es in der allgemein bekannten Form auf dem erwähnten Kupferstich vom Jahre 1497, den sogenannten vier Hexen[3].

Schon mehrere Arbeiten der vorhergehenden Zeit ergeben, wie wir sahen, daß Dürer der Renaissancebewegung nicht fremd geblieben war, überhaupt wurzelt in gewissen bestimmenden Zügen seine Kunstauffassung in eben jenem Boden, obwohl sie formell wenig mit der Antike sich berührt; die Annahme seines Monogramms aber benutzte er dazu, dem wiedererwachten Altertum eine kleine direkte Huldigung darzubringen. An die Stelle der früher gebrauchten, nebeneinander gesetzten und der gotischen Schrift sich nähernden Buchstaben traten bei dem eigentlichen Monogramm solche von antiker Form, und zwar wurde das anfangs dem A eingeschriebene kleine d seit 1497 durch ein D ersetzt. Es ist das ein uns jetzt wenig auffallender und doch recht bezeichnender Zug der Zeit.

Weitaus das Hauptwerk dieser ersten Jahre, das zugleich seinen Künstlerruhm dauernd begründete, bilden die fünfzehn großen Holzschnitte zu der Apokalypse. Im Jahre 1498 erschien das Buch zugleich in einer deutschen und einer lateinischen Ausgabe. Der Text war auf der Rückseite der Schnitte beigegeben. Die uns merkwürdig vorkommende Wahl gerade dieses Stoffes hatte für jene Zeit, weder was das biblische Buch, noch was die Kunstgattung anlangt, etwas Auffallendes. Schon längst



Abb. 8. Die vier apokalyptischen Reiter.
Holzschnitt aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ von 1498.

war der Holzschnitt bei Hoch und Niedrig durch allerdings künstlerisch oft recht minderwertige Erzeugnisse als Vermittler von Belehrung und als Förderer der Andacht eingebürgert. Seit einem Jahrzehnt etwa hatte dieser Kunstzweig in Nürnberg auch für die Buchillustration eine nicht zu übersehende Bedeutung gewonnen. Vor der Malerei hatte er mit dem Kupferstich das voraus, daß solche Kunstblätter vielen zugleich zugänglich waren, auch konnte, worauf nachdrücklich hingewiesen werden muß, in Schwarz und Weiß so manches ausgesprochen werden, was in der nordischen Phantasie eine große Rolle spielt, aber in Farben nimmermehr darstellbar wäre. Man denke nur an die Totentanzbilder.

Die sogenannten Blockbücher, d. h. Holzschnittfolgen, bei denen auch der zum Teil umfängliche Text gleich mit auf den Holzstock geschnitten war, hatten längst neben Einzelblättern cyklische Holzschnittdarstellungen ebenfalls allgemein eingebürgert. Die sogenannte Biblia pauperum bot in ihrer Zusammenfassung und übersichtlichen typologischen Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testamentes ein unschätzbares Mittel der Belehrung, das Buch der Könige ließ die Geschichte Israels bequem überblicken, die Ars moriendi redete durch die Gestalt der Engel und Teufel an dem Sterbebett den Gläubigen in recht eindringlicher Sprache ins Gewissen, die Darstellungen, welche das Hohe Lied im Anschluß an die damals für dieses Buch geltende kirchliche Erklärung illustrierten, förderten in wirksamster Weise den Marienkultus, das Buch vom Antichrist führte dem sinnlichen Auge die denkbar schrecklichsten Frevelthaten vor, die schließlich mit dem Triumph der Kirche endeten, die Holzschnitte des Glaubensbekenntnisses festigten die Tradition, die jenes Hauptstück des religiösen Unterrichts in lebendigem Zusammenwirken aller zwölf Apostel entstehen ließ, indem jedem derselben ein Artikel in den Mund gelegt wurde. Daß die Apokalypse in der Zahl jener frühen Holzschnittbücher nicht fehlte, war bei der damals herrschenden Stimmung selbstverständlich. Unter den biblischen Schriften äußerte gerade sie zu allen Zeiten auf viele Gläubige eine besondere Anziehungskraft. Schon sehr früh wurden einzelne Scenen in den Handschriften mit Vorliebe bildlich erläutert, was sich durch alle Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt; auch auf Wandgemälden begegnen wir apokalyptischen Darstellungen. Seit dann die Erfolglosigkeit des Basler Konzils der Christenheit alle Hoffnung auf Besserung genommen hatte, mußten die in der Apokalypse verkündeten Schrecknisse, welche mit einem Sieg der Wahrheit schließlich enden, auf die Gemüter der Menschen einen verstärkten Eindruck machen. Die kirchlichen Zustände gestalteten sich immer trostloser. Ohne Scheu trat die Sittenlosigkeit, Herrschsucht und Habsucht des Klerus allenthalben zu Tage. Hatten aber bereits früher prophetische Stimmen die Schäden der Kirche schonungslos bloßgelegt und Strafgerichte angekündigt, man denke nur an die Weissagungen des Abtes Joachim, der heiligen Brigitta und Lichtenbergers, so wurden jetzt solche in allen Kreisen auftauchende Vorhersagungen noch düsterer und drohender. Ja „es bedarf nun keiner besonderen prophetischen Begabung mehr; jeder glaubte mit Gewißheit das Hereinbrechen einer großen Katastrophe ankündigen zu können.“[1] Da mußten die in dem biblischen Buche aufgezeichneten Gesichte vielen wie für die damalige Gegenwart geschrieben erscheinen, und es ergab sich wie von selbst, daß alsbald der hierfür so bequeme Holzschnitt zur Versinnlichung apokalyptischer Vorstellungen herangezogen wurde. Es geschah dies in Blockbüchern und in zahlreichen Schnitten auch gleich in dem frühesten illustrierten deutschen Bibeldrucke. Jene Übersetzung erschien circa 1479 in Köln; von da kamen die Stöcke nach Nürnberg in den Besitz des berühmten Verlegers Koberger, der die von ihm gedruckte Bibelübersetzung von 1483 ebenfalls damit schmückte. Noch in dem Neuen Testamente Luthers war die Apokalypse, und zwar sie allein durch Holzschnitte ausgezeichnet. Das Thema lag also sozusagen in der Luft, und was uns seltsam erscheint, war in Wirklichkeit ein glücklicher Griff des Künstlers.

Daß dem Stoffe viel Phantastisches anklebt, was einer klaren Ausgestaltung widerstrebt, daß aber trotzdem unkünstlerische, typisch feststehende Vorstellungen berücksichtigt sein mußten, wenn die Bilder in ihrem Zusammenhange unmittelbar wirken sollten, das liegt offen am Tage. Ebenso wird man gerne einräumen, daß der Stoff zu einseitig ist, um das Empfinden der menschlichen Seele in reicher Abstufung zu geben; aber mag man Dürer vorwerfen, daß er „mit apokalyptischen Bildern unser Gehirn zerrütte“[2], oder mag man



Abb. 9. Die vier Engel vom Euphrat erschlagen das dritte Teil der Menschen.
Holzschnitt aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ von 1498.

seine Schöpfung aufrichtig bewundern, dahin wird man sich leicht einigen, daß in diesen Kompositionen bei näherer Prüfung uns eine schöpferische Kraft entgegentritt, die ihresgleichen sucht. Es ist das erste Mal, daß die Phantasie eines wirklich hervorragenden deutschen Meisters sich in ganz freier Weise in einem Cyklus von Darstellungen ergeht, die vor allem von ihrer großartigen Seite erfaßt sein wollen. Wie wenig war bisher davon zu verspüren gewesen! Anderseits geschah es hier auch das erste Mal, daß die Technik des Holzschnittes unter der Hand eines Meisters die Probe zu bestehen hatte, wie weit sie höhern künstlerischen Zwecken dienen könne, ohne die Gebilde eines aufs Gedankenhafte und Phantastische gerichteten Vorstellungskreises auszuschließen. So wird die Apokalypse zu einem wichtigen Denkmale deutscher Kunst, das uns deren Schwächen ebensogut wie die Vorzüge und besondere Eigenart derselben in bedeutsamer Weise enthüllt.

Eine gewisse Zahl der von dem Seher geschauten Enthüllungen der Apokalypse, die vor allem zur bildlichen Darstellung aufforderten, hatte bereits die vorhergehende Zeit bevorzugt. Bekannt waren natürlich Dürer die Kölner Holzschnitte aus der etwas über ein Jahrzehnt früher gedruckten Nürnberger Bibel. Sie weisen darin einen gewissen Fortschritt gegen früher auf, daß mehrfach eine Zusammenfassung sonst vereinzelter Figuren, wie z. B. der vier apokalyptischen Reiter, zu einer Scene versucht ist[1]. Gewiß hat er dadurch Anregung empfangen, auch einzelne Anlehnungen kommen vor, im ganzen indes hat er frei ausgewählt, was ihm das Studium des Textes empfahl. Vor allem aber erblicken wir statt nebeneinander gestellter Scenen mit miniaturartigen Figuren geschlossene, wirkungsreiche dramatische Kompositionen voll großartiger Gestalten. Mit aufrichtiger Bewunderung müssen die Zeitgenossen die Blätter betrachtet haben.

So dunkel und rätselhaft viele Einzelheiten der Offenbarung erscheinen, so prägen sich bei der Lektüre des Buches doch eine Anzahl Scenen sehr lebhaft ein, die eine fortschreitende Entwicklungsreihe von Ereignissen darstellen. Bald sehen wir uns in die himmlischen Sphären entrückt, bald stehen wir den Freveln der bösen Mächte und der Menschen auf Erden und den über sie verhängten göttlichen Strafgerichten gegenüber, bis der Erbfeind vorläufig besiegt ist, und in einem neuen Jerusalem eine Stätte des Friedens und reiner Gottesverehrung dem sehnenden Blicke in der Ferne sich zeigt. Neben dem Geheimnisvollen, was im Mittelalter die Phantasie der Menschen besonders reizte, verdankt die Apokalypse wohl vor allem den erwähnten Scenen ihre große Popularität. Solche zu einem abwechselungsreichen Ganzen sich zusammenordnende Ereignisse bot auch Dürer in den in Buchform erschienenen bildlichen Darstellungen, welchen eine erregte Zeitstimmung entgegenkam.

An der Spitze steht die Vorführung des Martyriums des Evangelisten, eine den Reigen würdig eröffnende, lebendig bewegte Scene. Das erste, den prophetischen Gesichten selbst geltende Blatt zeigt die Erscheinung Christi, der dem Verfasser aufträgt, an die sieben kleinasiatischen Gemeinden Sendschreiben zu richten, um dieselben im rechten Glauben zu bestärken oder sie dazu zurückzuführen (Kap. 1, 10 ff.). Auf dem zweiten ist Johannes in den Himmel entrückt, wo die vierundzwanzig Ältesten anbetend vor dem Lamm knieen, das das Buch mit den sieben Siegeln geöffnet hat (Kap. 4). Das dritte bringt in einer Darstellung vereinigt das Strafgericht der vier ersten Siegel, welches die vier apokalyptischen Reiter vollziehen (Kap. 6, 1—8). Das vierte enthüllt, gleicherweise in eine Darstellung zusammengezogen, das Geheimnis des fünften und sechsten Siegels. In der oberen Hälfte des Bildes liegen noch unter dem Altar, oder stehen schon um denselben die unschuldig Ermordeten, und als Gegenstück ist unten das schreckenvolle Erbeben der Erde vorgestellt, auf welche die Sterne herabfallen (Kap. 6, 9 bis 17). Darauf folgt, einen gewissen Ruhepunkt bildend, die Versiegelung der 144000. Während dieses Vorganges halten gewaltige Engelgestalten die Winde in Ruhe (Kap. 7). Auf dem sechsten Blatt folgen wieder Scenen rächender Gerechtigkeit, und zwar die der vier ersten Posaunen, abermals als eine einzige Komposition gegeben. Vom Himmel, in dessen Inneres wir hineinsehen, kommen Hagel und Feuer herab, ein brennender Berg stürzt ins Meer, ein flammender Stern, der herniederfällt, vergiftet das dritte Teil der Wasser, und das dreifache Wehe ertönt durch die Luft (Kap. 8, 7—13). Auf dem siebenten Blatt vollzieht sich das furchtbare Morden der



Abb. 10. Eröffnung des 5. und 6. Siegels. Auferweckung der Erschlagenen, die unter dem Altar liegen, während die Sterne gleich einem Flammenregen vom Himmel fallen. Holzschnitt aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis" von 1498.

vier Racheengel, welches der Schall der sechsten Posaune einleitet (Kap. 9, 13 ff.). Auf weitere Scenen teuflischen Beginnens der satanischen Mächte und abwehrenden Kampfes von seiten des Himmels bereitet das künstlerisch wohl am wenigsten befriedigende Blatt vor, auf welchem dem Propheten das nach dem Text kleine, auf dem Holzschnitt aber recht ansehnliche Buch zum Verschlingen hingereicht wird (Kap. 10). Auf dem neunten Blatt sehen wir wieder in freier Vereinigung getrennter Textesstellen das Kind des Sonnenweibes von Engelknaben durch die Lüfte entführt, während der Drache die auf einem Halbmond stehende Mutter durch einen Wasserstrom, den er ausspeit, vergebens bedroht (Kap. 12, 1—9 und 13—16). Daran schließt sich der siegreiche Kampf Michaels mit dem Drachen, der auf die Erde hinabgestürzt wird (Kap. 12, 7—12). Sein mit Erfolg fortgesetztes Ankämpfen gegen das Reich Gottes unter den Menschen wird durch die Erscheinung der beiden Tiere, des siebenköpfigen und des jenem dienenden einköpfigen auf dem elften Blatt versinnlicht (Kap. 13). Ein wirkungsvolles Gegenstück dazu bietet die unter Berücksichtigung verschiedener Stellen des Textes entworfene Verehrung des Lammes im Himmel durch die vierundzwanzig Ältesten und eine vielköpfige Schar von Märtyrern (Kap. 19, 1 f.; 7, 9 f.; 5, 5 mit Kap. 14, 1 f.)[1]. Noch folgt ein letztes Sichaufraffen des Frevelmutes. Das babylonische Weib, von dem Volke angestaunt und angebetet, tritt auf, während sich rings das endgültige Strafgericht ankündigt (Kap. 17, 3 ff.). Den Abschluß bildet auf dem letzten Blatt die Gefangensetzung des Teufels und der Blick auf das neue Jerusalem (Kap. 20, 1—3 und 21, 2).

So zieht in diesen Kompositionen in rasch zu überblickenden Scenen vor unseren Augen ein Drama furchtbarster, und doch für die Zukunft trostbietender Art vorüber, das in seiner Wirkung um so packender sein mußte, da der Inhalt sehr populär und das Gewand desselben ein durchaus neues war. Das Gewaltige und Entsetzliche der Schreckensscenen, wie das feierlich Ernste und Versöhnende der andern wurde jetzt zum erstenmal dem sinnlichen Auge in einer künstlerischen Durchbildung nahe gebracht, die eine machtvolle Sprache redete. Herb, rauh und eckig ist wohl manches, aber großartig ist alles gedacht und entworfen, und eine malerisch kräftig gehaltene Zeichnung läßt die einzelnen Gestalten ebenso wirksam zur Geltung kommen, wie sie die Gesamtkomposition trefflich zusammenhält. In seiner Abstufung der Holzschnittlinien in Licht und Schatten hat Dürer noch große Fortschritte gemacht, aber die Wirkung des Ganzen beherrscht er schon mit voller Sicherheit. Ebenso verrät den Meister die jeder Komposition in besonderer Weise gerecht werdende Erfindung. Nirgends eine Erinnerung an ein vorhergehendes Motiv, geschweige denn ein Lückenbüßer.

Wenn wir auf das Einzelne eingehen, sind natürlich die berühmten apokalyptischen Reiter an erster Stelle zu nennen (Abb. 8). Sie gehören in ihrem sichern Wurfe zu den in Bewegung und Anordnung gewaltigsten Gestalten der deutschen Kunst. Das Schwere der Pferde mit den unschönen Ramsnasen erhöht im Grunde nur das Wuchtige der Wirkung. Die allzumenschlich blickenden Augen bringen ein phantastisches Element hinein, die Tiere erscheinen dadurch gleichsam beseelt, und mit sicherer Berechnung sind die drei etwas zurückstehenden Pferde so gezeichnet, daß nur deren Vorderteil sichtbar ist. So wird das Auge des Beschauers ausschließlich bei der Bewegung der aus dem Hintergrunde mit dämonischer Gewaltsamkeit vorbrechenden Reiter festgehalten. Für den Eindruck des verderbendrohenden Herausstürmens ist auch günstig, daß drei der Reiter noch dem Ziele zustreben, während der als wilder, kein Erbarmen kennender Vernichtungsdämon charakterisierte Tod bereits an die ihm verfallene Schar geraten ist. Dieses Blatt ist mit Recht das berühmteste der ganzen Reihe. Das Machtvolle des Entwurfes stellt die Komposition in eine Linie mit den großartigsten Leistungen, welche die Kunstgeschichte kennt. An ihr kann man sich zugleich auch am besten klar machen, wie Dürer alles aus nationaler, heimischer Empfindung und Formanschauung heraus gestaltet.

Nach allen Seiten hin aber erging sich seine schöpferische Phantasie in diesem spröde erscheinenden Stoffe in freiester Weise. Neben den Reitern sind besonders hervorzuheben die sogenannten Männerengel, gewaltige Flügelgestalten, die das eine Mal als Wächter erscheinen, welche ruhig dastehend die Winde im Zaume halten, das andere Mal hingegen als furcht-



Abb. 11. Johannes schaut die Verehrung des Lammes, das das Buch mit den sieben Siegeln geöffnet hat.
Holzschnitt aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ von 1498.

bare himmlische Strafvollstrecker das dritte Teil der Menschen mit dem Schwerte niederhauen (Abb. 9). Nur wenige Figuren giebt Dürer auf letzterem Blatte, aber wir sehen im Geiste die Vernichtung ungezählter Massen sich vollziehen. Dürer hat diese Wirkung erreicht, indem er die vier alles mit unwiderstehlichen Schwerthieben niederwerfenden Würgengel vom Mittelpunkte des Bildes aus nach den vier Weltgegenden hinausstürmen läßt. Weniger befriedigt dagegen die Gestalt des heiligen Michael in dem Kampf mit dem Drachen. Hier scheint Dürers Hand nicht ganz frei gewaltet zu haben. Mit Recht wirft man dieser Figur einen gewissen Archaismus vor. Das Dramatische, das in der Scene liegt, kommt nicht entsprechend zur Entfaltung.

In entsetzenerregender Weise offenbart sich auf Blatt fünf der Schrecken, den die Elementarereignisse unten auf Erden verbreiten, während im Himmel die unter dem Altar liegenden unschuldig Gemordeten zum seligen Leben erwachen (Abb. 10). In wilder Angst strebt jede einzelne Person nur sich selbst nach Möglichkeit zu decken. Mitgefühl mit einem andern Wesen kommt da allein bei einer Mutter zum Ausdruck. Alles sucht unterzuducken oder wenigstens mit den Händen sich einigermaßen gegen die herabfallenden Flammen zu schützen, nur ein Weib hält, die eigene Gefahr vergessend, ihr weinendes Kind mit beiden Händen umfaßt, und ein Schrei des Entsetzens dringt aus dem weitgeöffneten Munde, während die Augen vorwurfsvoll zum Himmel aufblicken. Von dem allgemeinen Schrecken ist auch der Papst, der Kardinal, der Bischof, der Mönch erfaßt. Wie alle andern lediglich an ihre eigene Rettung denkend, drängen sie sich in einer sehr in die Augen fallenden Gruppe rechts auf dem Blatte unter einer etwas überhängenden Felswand zusammen, wo auch der Kaiser und die Kaiserin Schutz suchen. Hier wie auf andern Blättern ist kein Unterschied gemacht zwischen dem geistlichen und weltlichen Stand. Auch bei dem Strafgericht der vier Engel auf Blatt acht erscheint der Klerus ebenso schuldig wie alle die übrigen; ja mit besonderer, den Strafvollstrekker selbst innerlich befriedigender Hast stürzt sich dort der eine Racheengel ganz im Vordergrunde gerade auf den in der Todesangst laut aufschreienden Papst. Vor der babylonischen Hure auf der dreizehnten Darstellung fällt sogar allein der Mönch anbetend auf die Kniee. Man darf daraus allerdings nicht, wie schon geschehen ist, den Schluß ziehen, als ob Dürer damit sich in Opposition zur Kirche selbst hätte setzen wollen[1]; die Würdenträger derselben forderten vielfach in solchem Grade ein scharfes Urteil heraus, daß das Mittelalter, wo die Macht der römischen Kirche noch ungebrochen war, derartige Darstellungen wohl hinnahm. Aber anderseits ist dergleichen, zumal in bewegter Zeit, doch nicht etwas Unverfängliches, wie man es von gewissen Seiten so gern hinstellen möchte. Wer den Hintergrund der Reformationszeit aufzuklären unternimmt, darf Dürers Blätter nicht übersehen. Man werfe nur einen Blick auf das wohlgenährte Gesicht des Papstes auf Blatt fünf, der angstvoll zusammengekauert dasitzt und sich mit beiden Händen die Ohren zuhält. Nicht minder bedenklich ist der erwähnte Mönch vor dem babylonischen Weibe. Da bedurfte es unter Umständen nur eines Schrittes, um sich gegen die Kirche selbst zu wenden, wie denn auch Dürer später die unter dem Altar liegenden Erschlagenen der Apokalypse direkt als „die unschuldig Erschlagenen“ bezeichnet, „deren Blut der Papst, die Pfaffen und die Mönche vergossen haben“[2].

Überraschend offenbart sich die Erfindungsgabe des Meisters auch in den einen phantastischen Organismus bietenden Gestalten des siebenköpfigen Drachen und des siebenköpfigen Tieres, auf dem das babylonische Weib reitet, und selbst, wo das Ausschweifende der Vorstellung der bildlichen Wiedergabe durchaus widerstrebt, aber trotzdem das in der Vision Gegebene des Zusammenhanges halber mit hereingenommen werden mußte, wird uns durch die Gestaltungskraft seiner Hand das Phantastische so vorgeführt, daß wir wenigstens an die Möglichkeit glauben. Anderes derartige ist, soweit es anging, geschickt in den Hintergrund gedrängt und nur in Andeutung gegeben. Wie der Künstler aber die Einzelfigur fest und sicher als ein organisches Gebilde der Natur hinzustellen versteht, so weiß er nicht minder eine größere Anzahl von Gestalten zu überzeugender Massenwirkung zusammenzufassen. Eine treffliche Probe hierfür ist das Blatt mit der Verehrung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten und die Märtyrer. Die alle gleichmäßig beseelende Andachtsstimmung kommt schön zum Ausdruck, und einen glücklich belebenden Zug bringt in

die Darstellung, daß eine der gekrönten Gestalten von den Wolken herüber sich zu dem auf der Erde knieenden Propheten hinwendet. Mit besonderer Befriedigung mögen die Zeitgenossen um des Dargestellten willen dann das letzte Blatt betrachtet haben. Als malerisch gelegene, mit wirkungsvollen Thorbauten geschmückte deutsche Stadt taucht das neue Jerusalem vor den Blicken auf, und ein unverkennbarer mittelalterlicher Humor steckt daneben in der Art und Weise, wie der gefesselte, tierisch genug gebildete Teufel trotz seines Zähnefletschens und Brüllens sich zum Schlusse in den Brunnen hinabbegeben muß, in dem er verwahrt werden soll. Endlich muß jedem, der Dürers Apokalypse in die Hand nimmt, in die Augen fallen, wie glücklich in neuem Sinne das Landschaftliche hereingezogen und behandelt ist. Wir kennen Skizzen aus Dürers Wanderjahren, in denen er mit gewissenhaftem Streben festzuhalten suchte, was er wirklich vor sich sah, und nach seiner Rückkehr setzte er diese Studien in der Umgebung Nürnbergs fort. Das hatte seinen Sinn geläutert. Wie einfach groß erscheint nicht z. B. auf dem dritten Blatte das Landschaftsbild, das sich, von keiner Menschengestalt belebt, in stillem Frieden unterhalb des geöffneten Himmels ausbreitet und die Komposition nach unten zu ebenso frei erweitert, wie stimmungsvoll ergänzt (Abb. 11). Kein Wunder, daß wir einen Nachhall solcher Naturauffassung bald darauf bei Cranach antreffen[1]. So neu ein solches Hereinziehen der Landschaft war, so wußte aber Dürer doch als echter Künstler die weiseste Beschränkung zu üben. Wo sie nicht wesentlich dem Inhalt einer Darstellung dienen konnte, begnügt er sich, um nichts Überflüssiges zu geben, mit bloßer Andeutung derselben.

Nicht minder gelungen ist durchweg die Zusammenfassung mehrerer Scenen zu einem Ganzen, sei es, daß durch Gegensätze das Einzelne für das Auge nun eine bestimmte, klare Beziehung gewinnt, oder daß so erst das rechte dramatische Leben in die Schilderung kommt. Daß dabei Dürer stets neue Mittel bereit hatte, daß kein Blatt je an das andere erinnert, auch wo Verwandtes dargestellt ist, wurde bereits hervorgehoben. So bietet uns das Betrachten dieser Blätter reichen Genuß. Wir freuen uns der nie erlahmenden Phantasie, der markigen Charakteristik, der stimmungsvollen Kompositionen; wir sehen die Landschaft ganz neue Bedeutung gewinnen und beobachten mit ungeteiltem Interesse, wie der Holzschnitt sich zu künstlerischer Freiheit herausarbeitet. Spricht uns auch nicht alles in gleicher Weise an, so zeugt doch alles von hohem Können und bewundernswerter Gestaltungskraft. Von Raffaelischer Schönheit ist freilich nichts zu spüren. Die Welt, aus deren Vorstellungskreis heraus Dürers Apokalypse geschaffen ist, war solchen Zielen der Kunst nicht günstig; aber war man darum weniger berechtigt, das künstlerisch festzuhalten, was die Phantasie so lebhaft beschäftigte und nicht verfehlen konnte, den Beschauer zu erschüttern und zu erheben?

Wie die Apokalypse von den Zeitgenossen aufgenommen wurde, erfahren wir durch kein direktes Zeugnis. Daß der Erfolg den Erwartungen entsprach, beweist das Erscheinen eines Nachschnittes von fremder Hand im Jahre 1502 und die Veranstaltung einer zweiten Ausgabe im Jahre 1511 durch Dürer selbst; 1506 wurden die Kompositionen schon zur Illustration französischer Gebetbücher verwertet, und aus dem Jahre 1516 kennen wir venetianische Kopien[2].

V. Die Passionsdarstellungen.

Im Anschluß an die Scenen der Apokalypse begann Dürer eine zweite cyklische Holzschnittserie, die sogenannte große Passion; abgeschlossen aber wurde dieses Werk ebenso wie das später begonnene Marienleben erst nach Jahren, was über die Entstehungszeit dieser Schnitte das Urteil lange irre geleitet hat.

Die Leidensscenen aus dem Leben Christi spielen in der Phantasie Dürers eine ganz andere Rolle als bei den großen gleichzeitigen Malern Italiens. Bei Michelangelo zeigt sich mehrfach ein verwandter Zug, doch treten hierher gehörige bildliche Schöpfungen auch bei ihm im Vergleich mit Dürer sehr zurück. Rafael hat sich auf dieses Gebiet nur hie und da gewagt. Für den Nürnberger Meister dagegen bildet die Passion einen Hauptgegenstand seines Schaffens. Nicht weniger als fünfmal hat er in verschiedenen Epochen seines Lebens sich daran gemacht, dies Thema des Leidens in größeren Blätterfolgen durchzuarbeiten. Dazu kommt noch eine erhebliche Anzahl von Entwürfen, die mit jenen cyklischen Darstellungen nicht in direktem Zusammenhang stehen. Wie Dürer aber den gleichen Stoff immer von einer neuen bedeutenden Seite aus zu erfassen weiß, stellt seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe ein glänzendes Zeugnis aus und veranlaßt darum wie von selbst zu vergleichender Betrachtung besonders lehrreicher Kompositionen der verschiedenen Reihen, wie sie im folgenden versucht ist.

In der Bevorzugung dieses Stoffes spricht sich ebenso eine persönliche religiöse Stimmung Dürers aus wie ein Eingehen auf die Zeitströmung. Die Devotion des ausgehenden Mittelalters wandte sich wenigstens in Deutschland mit Vorliebe diesen Scenen zu. Das tief Ergreifende der Gestalt des leidenden Gottmenschen, das einst durch Bernhard von Clairvaux einen so edlen Ausdruck gefunden hatte, mußte in bedrängter Zeit ernsteren Gemütern immer aufs neue nahe treten, und begünstigt wurde diese Neigung noch dadurch, daß gerade die Passionsscenen einen Hauptbestandteil der geistlichen Spiele bildeten. So konnte Dürer auch darauf rechnen, daß seine Passionsblätter bei dem Publikum eine recht günstige Aufnahme finden würden.

Auf die eben erwähnte Holzschnittpassion, die indes zunächst nicht zum Abschluß kam, folgt die sogenannte grüne Passion. Nach der Rückkehr aus Venedig im Jahre 1507 wurde eine neue Serie auf kleinen Kupferplatten begonnen. Das Material erlaubte hier eine besonders eingehende feine Schilderung. Die Phantasie des Künstlers ließ aber, sowie er dem Gegenstande wieder nahegetreten war, eine solche Fülle von Bildern vor ihm auftauchen, daß er sich entschloß, die ergreifenden Vorgänge auf kleinen Holzschnittblättern in breitester epischer Erzählung vorzuführen; so entstand die sogenannte kleine Holzschnittpassion. Nun kam er auch wieder auf die frühere große Passion zurück und rundete die Reihe durch Hinzufügung mehrerer Scenen ab. Mit dem Erscheinen einer zweiten Auflage seiner Apokalypse verband er dann im Jahre 1511 die Veröffentlichung der großen wie der kleinen Holzschnittpassion und die des Marienlebens, das ebenfalls schon lange vor der in die Jahre 1505—1507 fallenden Reise nach Venedig begonnen worden war. 1513 wurde auch die Kupferstichpassion abgeschlossen. Der erste Anfang der fünften Passion fällt in die Zeit des niederländischen Aufenthaltes. Sie wurde nicht mehr zu Ende geführt. Eine immer



Abb. 12. Kreuzschleppung Christi. Blatt aus der großen Holzschnittpassion.

andere Betrachtungsweise spricht aus diesen fünf Serien.

Die älteren sieben Blätter der großen Holzschnittpassion, die man früher irrtümlich viel später anzusetzen gewohnt war, schließen sich in Auffassung und Formgebung und darum sicherlich auch zeitlich eng an die Apokalypse an. Schon äußerlich thut sich das in dem ähnlich großen Format der Blätter kund.

Obwohl der dramatische Ton, der hier mit Glück angeschlagen ist, sehr geeignet wäre, den Beschauer festzuhalten, gehören vielleicht gerade diese Blätter zu den Arbeiten Dürers, die den Laien zuerst fremdartig berühren. Einen Teil der Schuld trägt neben den oft recht rauhen Formen das Ungeschick des Holzschneiders, der die Zeichnungen vielfach arg mißhandelt hat, doch sind auch die Kompositionen an sich nicht von dem Vorwurfe freizusprechen, daß der entwerfende Meister sich zu sehr von einer allzuderben, volkstümlichen Auffassung leiten ließ, wie sie durch die Passionsspiele populär geworden war. Bei gewissen Scenen bietet der Text jener Dramen in rohen wie in burlesken Zügen für unser Empfinden oft Unglaubliches[1]. Die gefühllose Art, mit der z. B. bei der Geißelung eine herzlose, höhnende Menge den Mißhandelten umdrängt, stammt gewiß von dort her und fand darum jedenfalls den vollen Beifall der damaligen Zeit. Man hatte sich gewöhnt, die Scenen sich so vorzustellen. Es wäre aber zu verwundern, wenn Dürer bei seinem sonstigen Feingefühl eine solche Auffassung nicht bald innerlich widerstrebt hätte. Um die gleiche Zeit muß ihn schon das Marienleben beschäftigt haben. Ein Hauch echter Poesie umschwebt jene Schöpfung, in der warmes, gemütvolles und tiefes Empfindungsleben waltet. Da kommt es uns vor, als hätte Dürer aus solcher Stimmung heraus sich getrieben gefühlt, der großen Holzschnittpassion gegenüber Selbstkritik zu üben und ihr eine Umarbeitung entgegenzusetzen. Daß die ältere Passion zunächst liegen blieb, würde sich so in sehr einfacher Weise erklären. An sich freilich läßt der ungewöhnliche Maßstab der Blätter, das echt künstlerische Hereinziehen der Landschaft und die dramatische Kraft der Komposition wie die Belebung einzelner Gestalten alles in einem neuen Lichte erscheinen. In so großartiger Auffassung waren jene Scenen kaum irgendwo schon dargestellt worden, aber eben deshalb stört um so mehr, daß oftmals zugleich rohe Leidenschaft sich allzu rücksichtslos geltend macht. Die Überfülle von Gestalten, die sich auf einzelnen Blättern förmlich drängen, beeinträchtigt gleichfalls mehrfach die Wirkung. In diesem letzten Punkte zeigt sich Dürer besonders stark von der Volksbühne inspiriert; anderseits bezeugt seine hohe Selbständigkeit eine so meisterhafte Komposition wie die Kreuzschleppung. Das Motiv, daß Christus beim Herauskommen aus dem Stadtthor, durch welches die Menge nachdrängt, zusammenbricht, ist nicht ihm eigentümlich, aber erst durch Dürers Blatt gewann es seine volle Wirkung. Die Linien des mächtigen Stadtthores, das daran sich anschließende Mauerstück und der Blick auf einige in der Ferne aufsteigende Berge bedeuten jetzt mehr als eine bloße Ausfüllung des Hintergrundes. Die Umgebung und der historische Vorgang gehören hier ebenso enge zusammen wie bei der durch ihre großartige, rauhe Landschaft sich auszeichnenden Darstellung des Gebetes in Gethsemane. Der Hintergrund der einzelnen Scenen trägt jetzt wesentlich dazu bei, die Ereignisse für den Beschauer in eine greifbare Wirklichkeit zu versetzen und so den Eindruck zu steigern. Nicht umsonst hatte Dürer mit voller Hingabe an das von der Natur Gebotene so viele landschaftliche Studien gemacht. Ferner hat das Motiv, daß der unter seiner Last zusammengebrochene Christus nach den Seinen zurückblickt, diesmal eine ganz besondere Bedeutung gewonnen. Der zum Richtplatz Geführte liegt auf den Knieen und wird roh gestoßen und vorwärts gedrängt; aber sein der Veronika zugewendeter Blick sagt uns, daß die Teilnahme mit dem Schmerze der Seinen selbst in diesem Jammer das eigene Leid hat vergessen lassen (Abb. 12). Dürer wußte das überzeugend auszudrücken und so den höchsten Seelenadel in das Bild hineinzutragen. Es ist der gleiche Zug, der auch die berühmte Kreuzschleppung Raffaels auszeichnet[2]. Wer die große Passion auf die Mannigfaltigkeit der Motive und die kecke Sicherheit des Wurfes hin prüft, der wird sich reichlich belohnt finden, mag auch manches wenig gemäßigt erscheinen, und wir begreifen es deshalb sehr wohl, daß diese Arbeiten später doch veröffentlicht worden sind.

Der neue Cyklus der sogenannten grünen Passion, der das Datum 1504 trägt, unter-

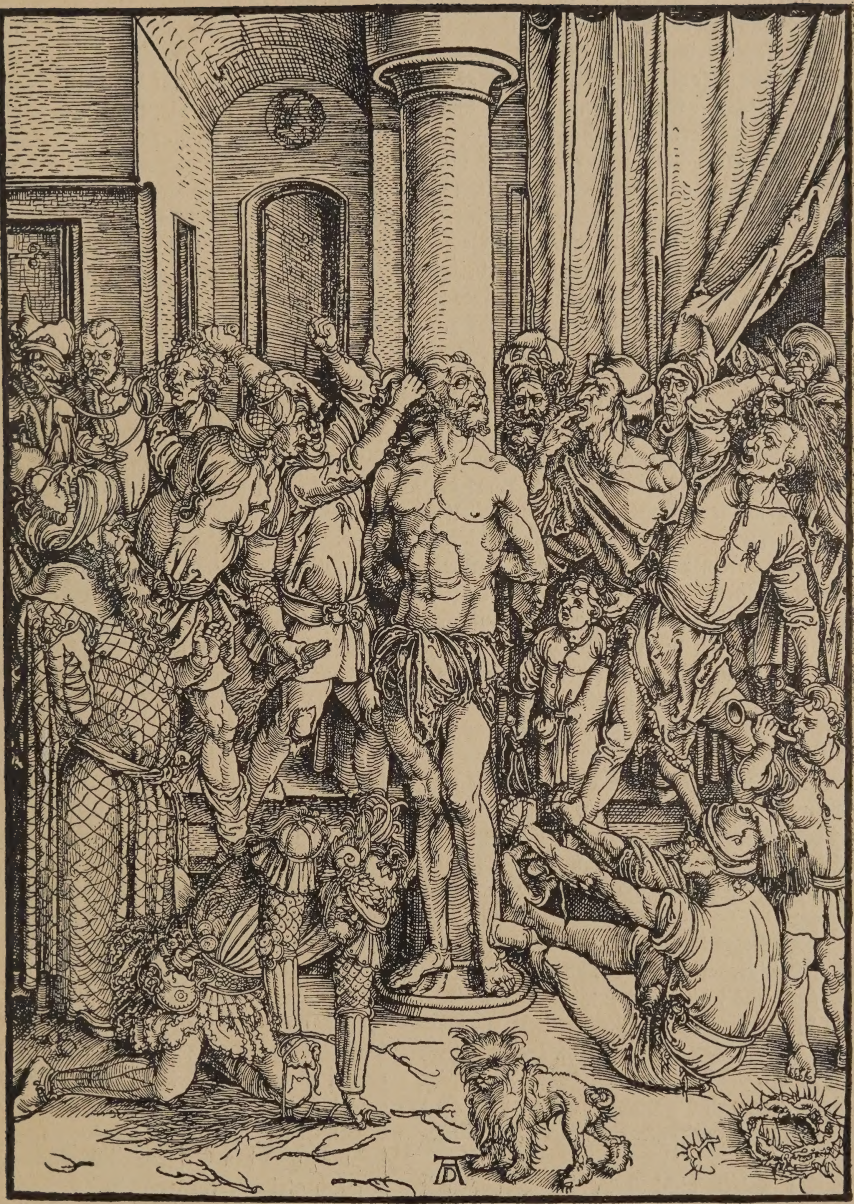


Abb. 13. Die Geißelung.
Blatt aus der großen Holzschnittpassion.

scheidet sich schon äußerlich im Format von den älteren Blättern. Vielleicht hat die überaus trefflich gelungene Komposition der Kreuzabnahme Anlaß zu der Wahl des an Flügelbilder eines Altares erinnernden Formates gegeben, dessen Höhe über anderthalbmal das Maß der Breite beträgt. Gerade jene Scene kommt in so starker Überhöhung auch schon früher in Nürnberg vor[1]. Daß Dürer durch die ungewöhnliche, nun auch viel kleinere Bildfläche bei keiner Darstellung eingeengt erscheint, ist gewiß ein vollgültiger Beweis der Beweglichkeit seiner Phantasie. Für die Bearbeitung des Stoffes, die er in der Spätzeit seines Lebens plante, stellte er sich dann wieder ganz neue Probleme durch die Annahme eines Breitformates.

Vor den Passionen in Holzschnitt und Kupferstich hat die grüne das voraus, daß bei ihr in einer für Dürer charakteristischen Weise schon die Zeichnung das vollendete Werk darstellt. Was der Künstler geben wollte, liegt hier in ursprünglicher Frische vor uns. Studien gingen bei seiner sorgfältigen Art natürlich voraus. Einen Reiz eigener Art aber verleiht dem Werke die schwarze Zeichnung auf grünem Grunde bei weiß aufgehöhten Lichtern. Es gewinnt die Komposition dadurch eine gewisse farbige Stimmung, ohne etwas von der Wirkung der schlichten, markigen Zeichnungstechnik einzubüßen[2].

Die Auswahl der Scenen geschah nach neuen Gesichtspunkten. Von den sieben der großen Passion kehren nur fünf wieder, nämlich Geißelung, Schaustellung, Kreuzschleppung, Christus am Kreuze und Grablegung.

Die Gesamtauffassung wie alles einzelne ist völlig umgestaltet. Dürer giebt nun die Scenen, wie sie in seiner unabhängig schaffenden Phantasie sich gestalten. Nicht zu übersehen ist auch, daß die Architektur, welche durch das Hochformat in manchen Fällen begünstigt wird, nicht mehr gotische Formen hat, sondern an die Renaissance sich anlehnende Rundbogen zeigt.

Da Dürer nicht mehr die Bühne mit ihrem reichen Darstellungspersonal berücksichtigt, so giebt er jetzt meist nur wenige Personen. Der hierdurch erzielten durchsichtigen Klarheit der Gruppierung entspricht eine vertieftere Schilderung des Seelischen. Ohne der scharfen Charakteristik etwas abzubrechen, ist jetzt alles verschwunden, was an das Rohe streifen könnte.

Eine Nebeneinanderstellung der beiden Geißelungen vergegenwärtigt am anschaulichsten die vollzogene Wandlung Bei dem Holzschnitt glauben wir auf die Bühne zu blicken (Abb. 13). Eben ist die Erlaubnis zur Geißelung gegeben worden. Lang verhaltenem Ingrimm lassen die Schergen freiesten Lauf. Mit wilder Lust schlagen sie aus Leibeskräften zu, wobei der eine Christus so bei den Haaren zerrt, daß das Gesicht in unschöner Verkürzung erscheinen muß, und mit rohem Spott drängt sich die Menge, den Hintergrund seiner ganzen Breite nach füllend, heran. Ganz vortrefflich paßt zu dieser Umgebung der mit dem philiströsen Ausdruck höchster Befriedigung dastehende Orientale, welcher die Ausführung der Strafe überwacht. Das allzu Brutale solchen Gebahrens stieß Dürer offenbar selbst ab. Daß auch bei der neuen Fassung alles Mitgefühls bare Menschen vorgeführt werden, ist durch den Inhalt bedingt, aber es fällt die wilde Freude fort, welche die ältere Geißelung charakterisiert (Abb. 14). Wir haben jetzt mehr kalt handelnde Justizpersonen vor uns. Der eine der Peiniger packt auch diesmal Christus am Haar, aber er thut es wenigstens nicht mehr so gewaltsam, daß der Kopf dadurch herumgerissen wird, und wer ein Beispiel dafür sucht, wie verschieden Dürer ein und dieselbe Figur zu bilden weiß, der vergleiche die überwachende Hauptperson der beiden Blätter. Der wohlgenährte Türke der großen Passion, der behäbig die Hände auf den Rücken legt, ist jetzt durch eine straffe Soldatengestalt ersetzt. Ohne eine Miene zu verziehen, blickt dieser harte Vertreter des Gesetzes scharf nach dem Geschlagenen hin. Es ist, als ob er in kalter Überlegenheit zu ihm spräche: „dazu führt so thörichtes Unterfangen!“ Das Publikum fiel diesmal ganz weg, der edlen Christusgestalt aber ist auch in dieser Erniedrigung eine hoheitsvolle Würde gewahrt. Bei der Schaustellung dürfte die alte und neue Auffassung, was den Gesamteindruck anlangt, so ziemlich gleichwertig sein. Bei der schon auf den ersten Wurf so trefflich gelungenen Kreuzschleppung ist von glücklichster Wirkung, daß diesmal die Thoröffnung breiter genommen ist. Es kommt dadurch noch mehr Freiheit in die Anordnung, auch ist ein Hauptmotiv wesentlich anders gewählt. Bei der großen Pas-

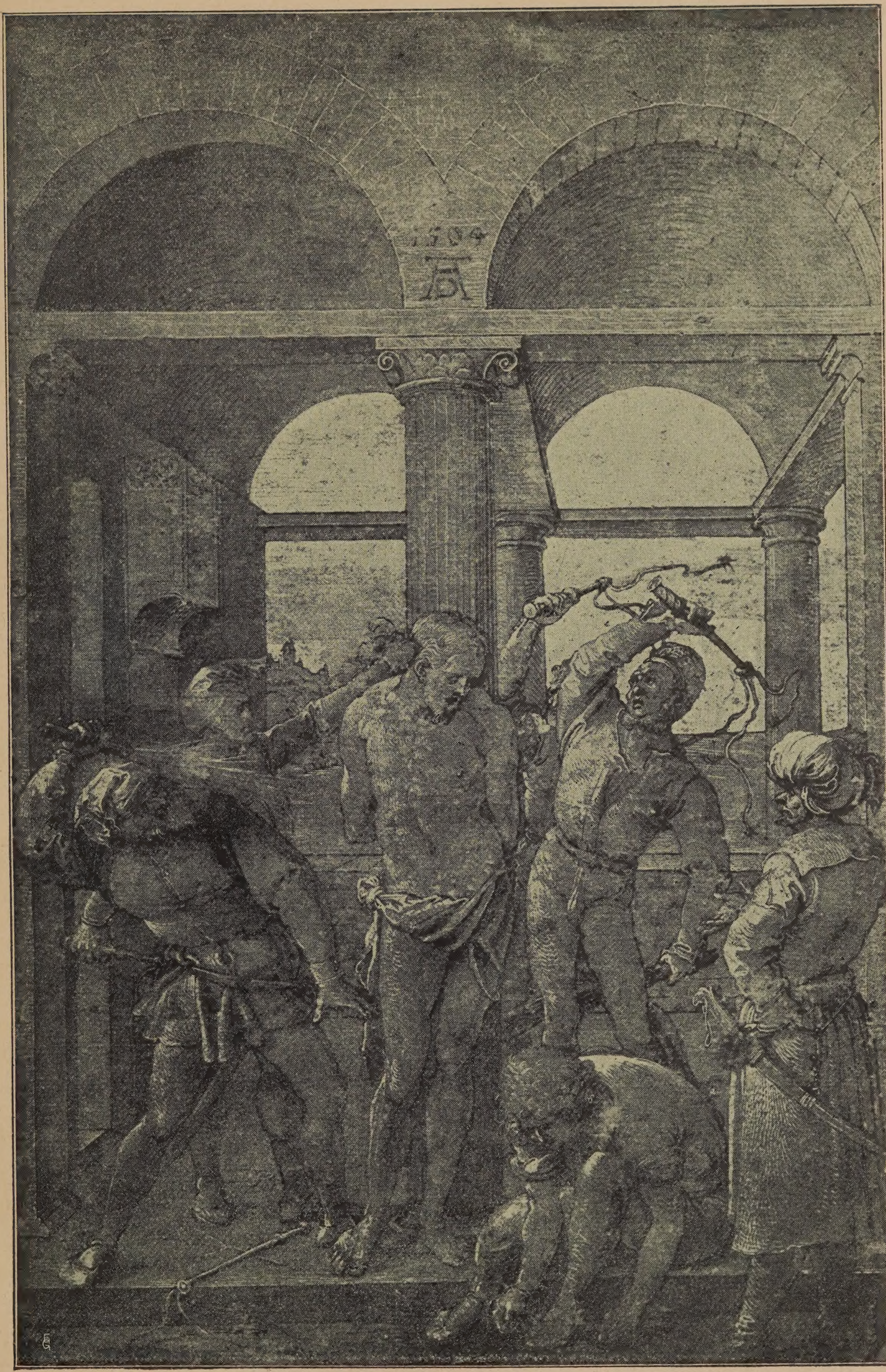


Abb. 14. Die Geißelung aus der grünen Passion.
Weißgehöhte Federzeichnung auf grüngetöntem Papier.



Abb. 15. Christus am Kreuze aus der grünen Passion.
Weißgehöhte Federzeichnung auf grüngetöntem Papier.



Abb. 16. Kreuzabnahme aus der grünen Passion.
Federzeichnung. Studie zu dieser Passion.

sion hat das Niederfallen Christi ein völliges Stocken in die Scene gebracht, so daß der Scherge, der den Verurteilten am Strick hält, wartend dasteht, bis Christus wird weiter schreiten können. Bei der neuen Zeichnung bleibt der Zug in Bewegung, das Niedersinken Christi hat nur eine kurze Störung hervorgerufen, alles drängt nach vorwärts, und selbst der Mann, der Christus am Strick führt, sucht ihn mit demselben weiter zu zerren. Die Belebung der Scene, die dadurch für den Beschauer sich ergiebt, wird niemand verkennen.

Die beiden Darstellungen Christus am Kreuze und die Grablegung sind den vorausgehenden Holzschnitten durchaus überlegen. Bei der großen Holzschnittpassion bietet das erstere Blatt in seiner traditionellen Auffassung die vielleicht am wenigsten unter allen befriedigende Leistung, während die Komposition diesmal zu den besten Stücken gehört. Herantretende Höhen ergeben einen die Scenerie trefflich einrahmenden Hintergrund, und wirkungsvoll hebt sich an dem hohen Kreuze der Körper des bereits Entseelten von dem dunkeln Himmel ab (Abb. 15). Nicht minder sind die unten befindlichen Gruppen zu rühmen. Schön wirkt es, daß Maria nicht zusammenbricht, sondern, von Johannes nur gestützt, die Hände betend aneinander legt; händeringend macht neben ihr die eine der Begleiterinnen ihrem Jammer in lautem Klagen Luft, Maria Magdalena dagegen kniet am Kreuze, umfaßt den Stamm mit dem linken Arm und schaut in stummem Schmerz zu dem Toten hinauf. Auf der andern Seite sind dicht an das Kreuz die Personen herangenommen, welche die Hinrichtung vollzogen haben. Vorn würfeln die Kriegsknechte, von dem Rande des Bildes her aber blickt eine Gestalt mit mächtigem Bart in sichtlicher Ergriffenheit unverwandt nach der Gruppe der Frauen hinüber.

Vortrefflich gelang dem Meister auch die an den Fuß eines Hügels versetzte Grablegung. Die stille Trauer, die über die Scene ausgebreitet ist, macht einen ergreifenden Eindruck. Auffallend ist nur die übermäßige Länge des Christuskörpers.

Ähnliche Vorzüge lassen sich den übrigen Darstellungen nachrühmen. Mit Recht aber erfreut sich unter denselben die Kreuzabnahme eines besonderen Rufes. Wer mit der späteren Kunstgeschichte vertraut ist, wird sofort

an das vielgepriesene Bild von Rubens in der Kathedrale zu Antwerpen denken. Ob ihm die Zeichnung Dürers bekannt war, läßt sich weder bejahen noch verneinen.

Das Rubenssche Altarbild gilt für eine Musterleistung. Nur durch ein einziges Motiv wird jede Bewegung in der gesamten Komposition bestimmt. Der Leichnam droht zu fallen, und es koncentriert sich alles in dem Bemühen, den schweren Körper von oben zu halten und von unten die Hände hilfreich entgegenzubreiten. Den Mangel an sonstiger Empfindung wußte Rubens geschickt durch solche äußerste dramatische Zuspitzung zu verdecken. Der jeden Nerv durchzuckende peinliche Moment schließt alles andere aus. Im Schreck faßt der Mann oben auf der Leiter das Tuch, mit dem Christus herabgelassen wird, sogar mit den Zähnen. Bei Dürer ereignet sich bei dem schmerzlichen Liebesdienst kein solch jäher Zufall (Abb. 16). Die Stille des ernsten Momentes ist gewahrt, obwohl auch hier das Bemühen um den herabsinkenden Leichnam alles bestimmt. So wirkt Dürers Blatt weit edler. Die männlichen Anwesenden sind durch den Leichnam, der eben in halber Höhe des Kreuzes schwebt, ausschließlich in Anspruch genommen. Die Querlage, in der er dabei erscheint, bietet für die Linienführung der Komposition das nötige Gegengewicht zu der Anordnung der übrigen Personen. Im Vordergrund links unten sehen wir eine Gruppe von drei Frauen. Maria war zusammengebrochen, hat aber das Bewußtsein wiedergewonnen und blickt, noch am Boden sitzend und von der einen Begleiterin gestützt, in matter Haltung zu dem toten Sohne auf. Maria Magdalena, die soeben gleichfalls noch um Maria beschäftigt war, denn sie sitzt dicht vor ihr, hat sich an den Kreuzesstamm zurückgelehnt und streckt die Arme dem herabsinkenden Körper entgegen. So entwickelt sich der Zusammenschluß der einzelnen Gruppen aus der Situation ganz von selbst. Die Komposition gehört zu den künstlerisch durchgebildetsten, die wir überhaupt bei Dürer finden. Bei jedem der zwölf Blätter wird man jedoch besondere Vorzüge entdecken. Die knappe Fassung der Vorgänge und die dadurch geförderte feinere Charakterisierung jeder Figur läßt das Geschaute leicht im Gedächtnis haften, besonders aber wird sich jedem einprägen, wie Christus im Gegensatz zu moderner Sentimentalität in seiner ganzen Erscheinung als der männlich edle Dulder aufgefaßt ist. Der Typus, den das Antlitz zeigt, ist aber noch nicht der durch das große Christushaupt in Holzschnitt berühmt gewordene. Zum erstenmal finden wir jene Züge erst auf einem Stich von 1514.

Durch die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505 war der Kupferstich und Holzschnitt eine Zeitlang vollständig liegen geblieben. Auch in das Jahr 1507, in dessen Anfang Dürer wieder in Nürnberg eintraf, fällt nur ein datierter Stich. Es ist die Kreuzabnahme der Kupferstichpassion. Jener Stoff trat jetzt wieder in des Künstlers engeren Gesichtskreis. Aus dem nächsten Jahre stammt eine für sich stehende, großartig gedachte Kreuzigung. Johannes, der in tiefstem Schmerz laut klagt, geht auf eine Anregung Mantegnas zurück. Der sich verfinsternde Himmel verfehlt im Stich ebensowenig seine Wirkung, wie auf der Dresdener Kreuzigung von 1506, die wir später kennen lernen werden. Zwei weitere Blätter zu dieser Passion, die dem gleichen Jahre (1508) angehören, Christus auf dem Ölberg und die Gefangennehmung, sind beide ebenfalls Nachtstücke. Das Thema beschäftigte aber Dürer so viel, daß er sich bald zugleich zu einer Darstellung auf kleinen Holzschnittblättern entschloß.

Die einzelnen Scenen waren jedermann geläufig, aber die Darstellung war vielfach eine gar kunstlose und entbehrte oft sehr der Würde. Kein Wunder, daß der reiche Schatz seines Innern ihn drängte, von seiner höheren Auffassung aus einmal alles in ausführlicher Breite zu geben. Er traf auch so sehr den richtigen Ton, daß davon unendlich viel für immer in die allgemeine Vorstellung übergegangen ist. Zunächst wird vielleicht der Laie, zumal der Ausschnitt oftmals nicht ausfiel, wie er sollte, auch diese Blätter mit Zurückhaltung ansehen. Aber bei näherem Betrachten wird jeder bald des überquellenden Dürerschen Phantasiereichtums und des echt künstlerischen Wurfes inne werden, der das Ganze adelt. Für die äußere Form, in der das Werk erschien, ist zu beachten, daß das, was wir jetzt fast immer als einzelne auf Kartons aufgeklebte Blättchen in Sammlungsmappen vor uns sehen, von Dürer als eine Erzählung in Bildern in Gestalt eines kleinen Buches herausgegeben worden ist, in

welchem jeder Scene einige passende lateinische Verse gegenüberstanden[1]. Das Gleiche war bei der großen Passion und dem Marienleben der Fall. Darum lesen wir auch einmal in Tuchers Haushaltungsbuch zum Jahre 1512, daß er drei Exemplare der großen und drei der kleinen Passion habe binden lassen.

Die Absicht, kurz aber eindringlich zu schildern, führte zu knapper Fassung eines jeden Vorganges, und die Holzschnitttechnik, bei der Dürer dem später von Holbein begünstigten Feinschnitt nie nahe trat, verbot zumal bei so kleinen Bildflächen ein allzu genaues Eingehen in Einzelheiten. Dementsprechend mußte es das Bestreben des Künstlers sein, bei durchsichtiger wohlabgewogener Gruppenbildung das Wesentliche recht klar herauszuheben. Er hat alles reiflich durchdacht und greift mit sicherem künstlerischem Takt gerade das auf, was bei dieser Art der Darstellung voll zur Geltung kommen konnte und jeder Scene die ihr zustehende Bedeutung sicherte. Gerade nach dieser Seite hin gewährt die Musterung der 37 Blätter einen hohen Genuß. Ein einheitlicher Charakter ist dem Ganzen eigen[2], ohne daß die Frische der Erfindung je nachläßt, oder die Besonderheit der einzelnen Kompositionen dadurch irgendwie beeinträchtigt wäre. Von traditionellen Zügen, die stören könnten, hat sich der Künstler so gut wie frei gehalten. Nur Thomas bringt, allerdings im Anschluß an den biblischen Text, seine Finger gar zu tief in die Seitenwunde, und die Art, wie Johannes beim Abendmahl an der Brust Christi liegt, macht auch hier einen ganz unfreien Eindruck. Ein Nachklang der Bühne ist es endlich, wenn Malchus am Boden liegend sich mit dem Fuße gegen Petrus zu verteidigen sucht. Sonst aber ist alles selbständig gestaltet und wohldurchdacht. Anklänge an frühere Entwürfe kommen nur hier und da vor. Daß die seelische Stimmung mehr in der Stellung und Haltung, als durch das Mienenspiel zum Ausdruck kommt, ist durch die Holzschnitttechnik bedingt. Den echten Künstler erkennen wir daran, daß er uns auch in solcher Beschränkung zu fesseln weiß. Das Gesicht Christi beim Gebet auf dem Ölberg z. B. ist fast vollständig verdeckt, und doch kommt der innere Kampf ergreifend zum Ausdruck. Im Gegensatz zu dem Blatte der großen Passion, wo Christus beim Anblick des Kelches ihn mit fast leidenschaftlicher Bewegung zurückweist, ringt er diesmal in heißem Gebet nach der Sammlung, alles willig über sich ergehen zu lassen. Das Wort des Matthäusevangeliums: „und (er) fing an zu trauern



Abb. 17. Gebet am Ölberg.
Blatt aus der Kupferstichpassion.

und zu zagen", hat auf Dürer den tiefsten Eindruck gemacht. Den erschöpfenden Ausdruck für solche Seelenangst zu finden, hat ihn immer wieder von neuem beschäftigt. In der Kupferstichpassion wirft Christus angesichts des in den Lüften erscheinenden Kreuzes in heftiger Bewegung die Hände gen Himmel empor (Abb. 17). In andern späteren Studien liegt er platt auf der Erde und drückt das Gesicht in

den Boden[1]. Daneben finden sich Fassungen in einer der kleinen Holzschnittpassion näher liegenden Weise. Man sieht, wie das Problem Dürer innerlich beschäftigte, und wie er von wechselnder Stimmung aus sich damit auseinander zu setzen suchte. Das Beispiel ist nicht auf den ersten Blick ganz würdigen, und doch wird man bei genauerer Betrachtung finden, daß hier Dürer überraschend ausgenutzt hat, was der Holzschnitt gestattet.

Überhaupt scheint er diese Serie dazu benutzt zu haben, um zu erproben, in wie weit



Abb. 18. Pilatus tritt aus dem Richthause.
Blatt aus der kleinen Holzschnittpassion.

typisch für seine Auffassung der überlieferten christlichen Stoffe überhaupt.

Die Bescheidenheit des Holzschnittes bringt es mit sich, daß man manches zunächst übersieht. Den Lichteffekt z. B. der in das Dunkel der Nacht hineinleuchtenden Wolke auf dem Ölberg, aus der heraus ein Engel Christus das Kreuz entgegenhält, wird man vielleicht der Holzschnitt dunklen Hintergrund gestatte. Einen Anlaß gab dazu, daß der Binnenraum diesmal eine größere Rolle spielt als sonst. Wir gewahren in dieser Beziehung einen wesentlichen Fortschritt über die grüne Passion hinaus. Es waren die frischen venetianischen Eindrücke, die hier verwertet wurden, worauf neuerdings in zutreffender Weise hinge-

wiesen worden ist. Wenn wir die einzelnen Gestalten mustern, so wird niemand verkennen, daß der aus dem Richthause tretende Pilatus (Abb. 18) aus wirklich innerer Überzeugung spricht: „ich finde keine Schuld an dem Menschen", oder daß ihn bei der Geißelung und der Zug, daß bei der Wegführung Christi (Abb. 19) der eine Kriegsknecht noch einen verwunderten Blick rückwärts auf den die Hände waschenden Pilatus wirft, oder daß Adam bei der Vertreibung aus dem Paradiese sich von dem Engel mit der Hand vorwärts drängen läßt!



Abb. 19. Pilatus wäscht die Hände.
Blatt aus der kleinen Holzschnittpassion.

Händewaschung nicht niederzukämpfende Unruhe quält. Recht bösartig erscheint der Blick des Kaiphas, der sein Kleid zerreißt, während ein Kriegsknecht Christus einen Faustschlag versetzt. Volles Leben aber kommt in die Scene erst durch den andern Kriegsknecht, der die Hand erhebend zugleich Christus hart zu verklagen fortfährt. Wie eigenartig wirkt der Bei dem Sündenfall hat Eva Adam, der einige Bedenken äußert, den rechten Arm traulich um den Hals gelegt, zugleich greift sie nach dem Apfel, und ihre Haltung verrät, daß sie überzeugt ist, Adam leicht zu gewinnen. So könnten aus vielen Scenen treffende Einzelheiten herausgehoben werden. Man betrachte z. B. noch Kaiphas und Herodes oder

verschiedene überaus charakteristische Juden- und Schergengestalten.

Unter den Blättern der grünen Passion wurden oben die Scenen Christus am Kreuze und die Kreuzesabnahme als vorzüglich gelungene Kompositionen besprochen. Trotzdem haben die älteren Entwürfe Dürer in keinem Punkte beeinflußt. Das veränderte Format verlangte jetzt, wenn die Personen nicht gar zu klein gegeben werden sollten, ein niedriges Kreuz, und diesem Umstand wußte der Künstler alles anzupassen. Die Anordnung ist demgemäß eine schlichtere, aber die Blätter geben in ihrer Art nicht minder auf die Phantasie wirkende Darstellungen. Bei der Scene Christus am Kreuz ist der gewählte Moment diesmal ein etwas späterer als bei der grünen Passion. Dort hat Jesus allerdings auch schon ausgelitten, jetzt aber ist seine Seite eben von der Lanze durchbohrt. Der Schmerz wühlt da aufs neue in den trauernden Herzen. Übermannt von seinem Gefühle hebt Johannes klagend die Hände zum Himmel empor; Maria, von dem Anblick sich abwendend, läßt, der Gruppe der übrigen Frauen zugekehrt, ihren Thränen freien Lauf; Maria Magdalena umfaßt in heißer Liebe und Verehrung den Kreuzesstamm und drückt einen Kuß auf die durchbohrten Füße Christi. Das hat selbst die Kriegsknechte sichtlich in die ernste Stimmung mit hineingezogen. Bei der Kreuzabnahme kann der Leichnam infolge des niedrigen Kreuzes von wenigen Männern ohne Mühe gehalten werden. Die übrigen Anwesenden stehen trauernd umher. Da die Scene in der fortlaufenden Erzählung unmittelbar auf die vorhin besprochene folgt, und die sogenannte Depositio (Beweinung des abgenommenen Leichnams) sich anschließt, so war es nur natürlich, daß der Vorgang wie eine Art Zwischenepisode behandelt wurde. Als dagegen der den Seinigen zurückgegebene Leichnam auf die Erde gelegt werden soll, läßt Dürer mit richtigem Gefühl lauten Schmerzensäußerungen aufs neue freien Lauf, während bei der sich anreihenden Grablegung dann wieder stillere Trauer herrscht. Man wird die einzelnen Scenen nur recht würdigen, wenn man sie als Stücke einer fortlaufenden Erzählung betrachtet; erst dann tritt in das richtige Licht, was Dürer beabsichtigte.

Was im ganzen geschildert werden soll, ist auf dem Titelblatte durch die einsame, in tiefstem Schmerz in sich versunkene Gestalt des dornengekrönten Christus angedeutet (Abb. 20). Wie ein Motto sagt sie uns, daß das physische und seelische Leiden zu ernster Betrachtung vorgeführt werden soll. Vorausgeschickt ist dem Ganzen der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese als der Anlaß der Passion. Die Scene der Verkündigung und der Anbetung der Hirten weisen auf die Abkunft Christi und den Eintritt des göttlichen Kindes in die Welt hin. Dann folgt der Einzug in Jerusalem, die Tempelreinigung, der Abschied von der Mutter, das Abendmahl, die Fußwaschung und das Gebet auf dem Ölberg. Der eigentlichen Passion sind mit Einschluß von den Darstellungen des Schweißtuches der Veronika und der Höllenfahrt 18 Blätter gewidmet. Nach der Auferstehung folgt entsprechend dem erwähnten legendarischen Abschied Christi von seiner Mutter zunächst eine Erscheinung vor Maria, dann kommen die Scenen: Christus als Gärtner, die Jünger in Emmaus, der ungläubige Thomas, Ausgießung des heiligen Geistes und als Ausblick in die Zukunft das jüngste Gericht. Wie die Passion der Mittelpunkt eines von Gott gewollten Erlösungswerkes sei, sollte in volkstümlicher Weise dargestellt werden. Die Absicht ist wohlgelungen. In rascher Folge ziehen die Ereignisse an unserm Auge vorüber. In den Kompositionen greift auch diesmal Beleuchtung, landschaftliche Scenerie und bauliche Umgebung einheitlich zusammen, aber Hauptsache ist doch, daß der eigentliche Vorgang in möglichster Knappheit durch nur wenige, verständnisvoll entworfene Gestalten so gegeben wird, daß eine lebendige Schilderung uns vor die Augen tritt. Die gleichmäßige, lebensvolle Durchführung dieses Prinzipes verleiht dem Werke seine nachhaltige Wirkung.

Was die Zeitgenossen diesen Blättern gegenüber empfanden, verrät uns wohl besser als irgend etwas anderes die Thatsache, daß Marc Anton, der sich damals bereits in Rom und im Bannkreis Raffaels befand, diese 37 Blätter der Reihe nach kopierte.

Dürers Phantasie hatte sich aber noch keineswegs erschöpft. In den Blättern der großen Holzschnittpassion hatte er den Nachdruck auf einzelne dramatische Scenen gelegt. Das leidenschaftliche Ankämpfen der Gegner Christi erfüllte seine Phantasie. Dramatische Scenen bevorzugt auch die grüne Passion, doch

wird dort mit der Verminderung der Zahl der Personen neben der Betonung psychologischer Schilderungen ein klar durchgebildeter Gruppenbau erstrebt. Bei der kleinen Holzschnittpassion dagegen mußte die möglichst einfach andern in mancher Hinsicht als die reifere Frucht. Bei kleinem Format giebt die Technik doch noch die Möglichkeit für eine eingehende Durchbildung. Die Gestalten stehen plastisch herausgearbeitet vor uns, was die Herzen be-

Passio Christi ab Alberto Durer Nu
renbergensi effigiata cũ varij generis carmi
nibus Fratris Benedicti Chelidonij
Musophili.



O mihi tantorum.iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit.tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare nouis.
Cum priuilegio.

Abb. 20. Schmerzensmann. Titelbild der kleinen Holzschnittpassion.

gehaltene Erzählung sich mit oft nur andeutender Weise begnügen. Vor des Meisters geistigem Auge hatte sich aber noch ein anderer Inhalt aufgethan, und was er scharf ausgeprägt und reich ausgestaltet im Geiste vor sich sah, suchte er auf der Kupferplatte festzuhalten. So erscheint diese Serie neben den wegt, spricht sich jetzt nicht mehr nur andeutungsweise in den Geberden aus, wir lesen es in den Zügen des Antlitzes, und mehr als sonst kann der Meister Licht und Schatten zu mannigfacher künstlerischer Wirkung abstufen. Was trotz der Kleinheit des Maßstabes möglich ist, das sieht man in überraschender Weise

bei der Heilung des Lahmen an der Tempelpforte, die seit alter Zeit als Schlußblatt dieser Passion betrachtet wird (Abb. 21).

Der Leidende, eine wahre Jammergestalt, kauert links am Boden, kaum bringt er es noch fertig, den Blick zu Petrus, der zu ihm spricht, empor zu richten. Außer den beiden Aposteln sind auch einige andere Personen herangetreten. Die Worte des Petrus: „stehe auf und wandle“, begleitet der im Vordergrund durch seinen schönen Bart sich auszeichnende Jude mit einer recht sprechenden zweifelnden Handbewegung. Er hat soeben ein Almosen gespendet und meint wohl: „Das ist’s, was der Kranke braucht!“ Die Gedanken eines anwesenden Priesters verrät der mürrische Ausdruck seines Gesichtes nur zu deutlich. Ein anderer Jude wendet sich mit überlegenem, höhnischem Lachen den im Hintergrund stehenden Personen zu. Johannes, dessen Kopf Porträtzüge zu tragen scheint, erwidert dieses Gebahren mit strafendem Blick. Alles ist in meisterlicher Charakteristik gegeben. Eine besondere Beachtung aber beansprucht die Gestalt des Lahmen noch aus einem andern Grunde. Die Muskeln seiner Glieder sind schon so weit abgestorben, daß er die Beine und den rechten Arm gar nicht mehr bewegen kann; nur für den linken Unterarm und einige Finger dieser Hand gehorchen noch wenige Muskeln dem Willen in unvollkommener Weise. Woher hat Dürer diese Figur? Vor einigen Jahren hat ein französischer Nervenarzt die Entdeckung gemacht, daß hier ein Krankheitsbild in bewundernswerter Deutlichkeit vorliegt. Der Arme war jedenfalls ein Insasse des Nürnberger Leprosenhauses, denn um einen Aussätzigen handelt es sich hier, und zwar entsprechen die Bewegungen, die er noch ausführen kann, aufs genaueste den in Wirklichkeit gemachten Beobachtungen über die Weise, in der die Muskeln nacheinander absterben. Nun erklärt sich auch, warum die Oberlippe so seltsam aussieht. Es liegt eine Form des Aussatzes vor, bei der sich dort Knötchen bilden[1]. Dürers scharfen Blick für alles Merkwürdige und Charakteristische und die dementsprechende Fähigkeit, der Natur ganz sich hinzugeben, lernen wir hier an einem Beispiel kennen, das für die Beurteilung des Meisters höchst bedeutsam ist. Wie ein Arzt, der alles Einzelne bestimmt ins Auge faßt, um daraus seine Schlüsse zu ziehen, hat der Maler ohne diesen wissenschaftlichen Beweggrund, rein aus Interesse an der auffallenden Erscheinung, alles so genau festgehalten, daß der Arzt von heute daraufhin eine sichere Diagnose zu geben im stande ist. Den Ausspruch des Eobanus Hessus, Dürer habe sich durch seine Proportionslehre als pictor und medicus erwiesen, können wir von unserm Standpunkt aus nicht ganz gelten lassen, jenes Figürchen dagegen hat er wirklich so gezeichnet, wie ein Arzt zeichnen müßte. Die medizinische Litteratur jener Zeit scheint kein Beispiel dafür zu bieten, daß damals ein Fachmann sich veranlaßt gesehen hätte, so zu schildern.

Mancher ist vielleicht angesichts jener Gestalt geneigt, Einwendungen gegen eine solche künstlerische Verwertung der Natur zu machen, allein in dem vorliegenden Fall steht Raffael Dürer zur Seite. Auch er hat einige Jahre später in seinen Tapeten für die gleiche Scene zwei an römischen Kirchthüren beobachtete idiotenhafte Krüppel herangezogen. Ob andere Gestalten wohl auch so packend wirken würden? In beiden Darstellungen ist es das matte Aufleuchten eines Hoffnungsstrahles im Antlitze der Unglücklichen, was unser Herz ergreift. Bei der Kreuzabnahme Dürers in der grünen Passion drängte sich uns die Frage auf, ob Rubens etwa das ältere Blatt Dürers gekannt habe. Unwillkürlich stellt man diesmal die gleiche Frage im Hinblick auf Raffael.

Die große und kleine Holzschnittpassion und ebenso die Kupferstichpassion leitet je ein Blatt ein, das mottoartig die Grundstimmung andeutet, aus der heraus jede Kompositionsreihe geschaffen ist. Der durchweg dramatischen Haltung der großen Holzschnittpassion entspricht die Verhöhnung Christi durch einen Kriegsknecht auf ihrem ersten Blatt. Seelisch wie körperlich leidend, sitzt der Dornengekrönte bei der kleinen Holzschnittpassion dagegen einsam auf einem Stein, wie denn auch jene Blätter das unsagbare Weh des Gemarterten Scene für Scene vorführen. Auch der Kupferstichpassion gab Dürer ein bezeichnendes Titelblatt bei. Es entstand lange vor den meisten Stücken der Serie, woraus wir ersehen, daß Dürer sich der Verschiedenheit der immer anders gearteten Bearbeitungen klar bewußt gewesen ist. Wie er sich bei der Kupferstichpassion in eingehende Schilderung

verliert, hat man mit der Stimmung des Lyrikers verglichen, und dem entspricht auch auf dem Titelblatt der Schmerzensmann an der Martersäule, zu dem Maria und Johannes in Betrachtung versunken aufblicken.

Wenn man von der kleinen Holzschnittpassion herkommt, übt die Kupferstichpassion wohl ihren größten Reiz aus. Die technische Behandlung ist in den früheren Blättern eine andere als in den späteren. Man sieht es den ersteren an, daß der Meister im Gegensatz zu dem Stich Adam und Eva zu einer einfacheren Weise zurückgekehrt ist. Die von 1511 ab entstandenen Blätter lassen dann bereits die Vorzüge der berühmten Stiche des Jahres 1513 und 1514 ahnen. Die Strichlagen gewinnen jetzt wieder eine größere Mannigfaltigkeit.



Abb. 21. Heilung des Lahmen an der Tempelpforte.
Blatt aus der Kupferstichpassion (1513).

Wer diese Passion auf die Auffassung hin näher prüft, der wird bei der Scene Christus am Ölberg und bei der Kreuzabnahme im Gegensatz zu den übrigen eine noch sehr bewegte Haltung wahrnehmen. Beide Stiche fallen vor die Entstehung des Titelblattes. Wie Dürer später fast geflissentlich die dramatische Handlung zurückdrängt, sehen wir an den verschiedensten Blättern. Bei der Geißelung sind die Zuschauer ganz in den beschatteten Hintergrund gerückt. Bei der Schaustellung ist, von der Gestalt Christi abgesehen, unser Blick so zu sagen nur durch eine einzige Person, den unten stehenden Pharisäer, festgehalten. Es ist eine „in Mantegnas Geist entworfene" Gestalt. Trotz seines an sich haltenden Benehmens tritt das Bösartige und Leidenschaftliche dieses Charakters dem edlen Dulder gegenüber recht wirkungsvoll zu Tage. Daß Pilatus von der Unschuld Christi überzeugt ist, droht seinen kochenden Groll zum Überschäumen zu bringen. Nicht ohne Grund hat diese Figur das besondere Interesse der Italiener geweckt.

Die Händewaschung ist der kleinen Holzschnittpassion gegenüber dadurch wesentlich verändert, daß die Gestalt Christi mit den ihn wegführenden Schergen schon etwas in die Ferne gerückt ist. Auf dem Holzschnitt haben die Kriegsknechte, sichtlich befriedigt, daß endlich ein entscheidendes Wort gesprochen wurde, Christus eben gepackt, um ihn wegzuführen. So aufgefaßt fügt sich die Darstellung vortrefflich in jene zusammenhängend fortschreitende Erzählung ein. Bei dem Stiche dagegen verweilt der Blick bei Pilatus. Er ist durchaus die Hauptfigur. Mit bösem Gewissen sitzt er da, die Worte des zu ihm sich herabbeugenden Mannes vermögen ihm keine Beruhigung zu gewähren. Um unsere Aufmerksamkeit recht nachdrücklich bei der Person des Pilatus festzuhalten, erscheint diesmal Christus schon in einiger Entfernung. Der dramatische Augenblick der Abführung ist bereits vorbei.

Unter dem Kreuze endlich nehmen wir keine lauten Äußerungen des Schmerzes mehr

wahr, es herrscht nur stille Trauer. Das Gleiche ist bei der Grablegung der Fall, deren Komposition durch den schräg in die Scene gestellten Sarg ein überraschend neues Gepräge gewinnt. Da Dürer die Blätter für verweilende Betrachtung bestimmte, verwandte er natürlich alle Sorgfalt auf die Schilderung der seelischen Stimmung. Die Würde des Erlösers sucht er diesmal durch einen eigentümlichen Zug zu wahren. Es ist, als ob sich Christi Inneres gegen den Gedanken sträubte, daß wirklich solche Bosheit herrschen könne. Wie etwas Unbegreifliches tritt sie vor seine reine Seele. Nur bei dem Schmerzensmann des Titelblattes stört uns diesmal eine allzu empfindsame Auffassung, die freilich auch sonst in jener Zeit anzutreffen ist.

Die Serien des Leidens Christi entsprangen, wie schon angedeutet, nicht bloß künstlerischer Vertiefung in den Stoff, es sprach auch das persönliche religiöse Empfinden des Meisters mit. So ließ er sich denn auch zu Versen durch die Passion anregen[1]. Veröffentlicht wurden dieselben auf einem Flugblatt von 1510 mit einem Holzschnitt, der Christus am Kreuze darstellt. Die den Versen gegebene Überschrift lautet:

„Das sind die sieben Tagezeit,
Darin Christus auf Erden leidt“

und dementsprechend wird in sieben je zehnzeiligen Strophen die Gefangennahme, die Anklage vor Pilatus, die Vorführung durch denselben, die Kreuzigung, der Tod, die Kreuzabnahme und die Grablegung kurz erzählt. Daran schließt sich folgendes schlichte Gebet:

„O allmächtiger Herr und Gott,
Die groß Marter, die glitten hot
Jesus, dein eingeborner Suhn,
Damit er für uns gnug hat thun,
Die btrachten wir mit Innigkeit.
O Herr, gieb mir wahr Reu und Leid
Über mein Sünd und besser mich,
Das bitt ich ganz mit Herzen dich.
Herr, du hast Überwindung thon,
Drum mach mich theilhaft des Siegs Kron.“

Von Zeit zu Zeit tauchte denn auch immer wieder eine oder die andere Passionsscene in seinem Vorstellungskreise auf, die er in meist raschen Strichen künstlerisch festhielt. Unter den hierher gehörenden Blättern, die auf uns gekommen sind, ist eines der wertvollsten eine in Kohle gezeichnete Kreuzabnahme vom Jahre 1513[2]. Wenn nicht die Verkürzung des Leichnams Christi unvollkommen gelungen wäre, würde das Blatt wegen der edlen Haltung seiner Gestalten und um des Ausdrucks tief innerlicher Trauer willen zu seinen trefflichsten Entwürfen zu rechnen sein.

Der Seelenkampf Christi auf Gethsemane hatte es ihm, wie schon bemerkt, besonders angethan. In den Jahren 1515 und 1518 entwirft er die Scene dreimal und benutzt auch eine dieser Skizzen für eine Eisenradierung.

Als er dann nach der niederländischen Reise eine fünfte Passion plante, griff er statt des still betenden Christus obiger Skizzen wieder zu dem dramatischen Pathos früherer Darstellungen zurück. Die neuen Studien zeigen das eine Mal Christus auf der Erde liegend; das andere Mal ist das Motiv der Kupferstichpassion wiederholt. Die machtvolle Bewegung der emporgeworfenen Arme hätte keiner der großen Italiener ausdrucksvoller geben können. Welchen Entwurf er für den Holzschnitt bestimmt haben würde, wissen wir nicht; von der ganzen Reihe wurde nur das Abendmahl geschnitten, bei dem die Gruppierung vermuten läßt, daß Dürer Lionardos Abendmahl nicht unbekannt geblieben ist. Die frühe Verbreitung von Nachbildungen des klassischen Werkes läßt das recht gut möglich erscheinen. Noch von vier andern Scenen haben sich Entwürfe erhalten.

Mit dem diesmal in Aussicht genommenen Querformate traten völlig neue Forderungen an die künstlerische Phantasie heran. Daß die Landschaft dabei sich in großem Zuge breit entfalten könnte, war wohl mit Veranlassung zu dieser Wahl. Die gewonnene Freiheit sollte aber auch der Klarheit in Anordnung der Gruppen zu gute kommen. Eine der bedeutendsten Zeichnungen in dieser Hinsicht ist die Anbetung der Könige (Abb. 22). Die Einfachheit des Hintergrundes wie der Gruppierung verleiht ihr geradezu ein monumentales Gepräge. Der Entwurf ließe sich in dem größten Maßstabe ausführen. Nebenbei kommt auch der Sinn Dürers für das im Leben charakteristisch Hervortretende zu Tage. Die auffallende Schüchternheit des Mohrenkönigs, den einer der andern Könige ermunternd bei der Hand faßt, geht sicher auf eine Beobachtung zurück, die Dürer an Negern selbst gemacht hatte. Der Mohr erscheint nicht nur seinem unverfälschten Rassentypus nach wie



F.W. BADER. WIEN.

Abb. 22. Anbetung der Könige. Federzeichnung der Albertina in Wien.

ein Fremder neben den beiden andern vornehmen Gestalten. Für die Grablegung sind nicht weniger als drei Zeichnungen vorhanden. Was die nie ruhende, schöpferische Phantasie bot, hielt Dürer gern zu späterer prüfender Auswahl fest. In den Hauptmotiven stimmen sie bei großer sonstiger Verschiedenheit überein. Daß die Leidtragenden bei der breiten Bildfläche sich zu einer Art Trauerzug zusammenordnen, bringt gegen früher etwas Neues in die Darstellung. Der dabei noch durchweg verhaltene Schmerz begünstigt das Streben des Künstlers, feinere Züge zum Ausdruck zu bringen. Die Kreuzschleppung ist ebenfalls in zwei Entwürfen vorhanden. Auf dem einen Blatt ist Christus niedergestürzt, das andere Mal wendet er sich stehend zu Veronika hin. Die lebendige Darstellung besonders der ersten Skizze läßt es wiederum aufs lebhafteste bedauern, daß Dürer nicht dazu kam, das ganze Werk auszuführen.

Noch verdient ein Punkt nachdrücklich betont zu werden. Die Passionsscenen gaben um jene Zeit dem religiösen Empfinden in weiten Kreisen ein sehr bestimmtes Gepräge. Auch auf härtere Gemüter sollten sie ihres Eindrucks nicht verfehlen. Man erschrickt darum angesichts so mancher Darstellung, bei der aus dem angegebenen Grunde das körperliche Leiden so betont ist, daß man unwillkürlich sich abwendet. Denkmäler solcher Art sind in ziemlicher Anzahl auf uns gekommen. Jenem Zuge der Zeit ist kein Künstler weiter entgegengekommen, als der merkwürdige, malerisch so hochbegabte Zeitgenosse Dürers, Matthias Grünewald. Ein Schauer durchrieselt uns beim Betrachten seiner Kreuzigungsbilder. Seine rücksichtslos realistischen Absichten lassen ihn oft ganz modern erscheinen. Man wird nicht verkennen, daß neben einer überraschend malerischen Auffassung ihm auch ein so großartiger Zug eigen ist, daß man ihm wenig gerecht wird, wenn man ihn mit Melanchthon in der Rangordnung zwischen Dürer und Cranach stellt[1]. Aber von seinen Christusdarstellungen weg werden wir uns doch immer gern der Dürerschen Auffassung zuwenden. Bei aller Lebenswahrheit, die auch der Nürnberger Meister erstrebte, läßt er bei den Passionsscenen im Verlaufe der Jahre mehr und mehr seelisches Leiden und männliches Ertragen in den Vordergrund treten. Es ist das ein Ausfluß des tief angelegten, gesunden Wesens, das wir an Dürer und seiner Kunst zu rühmen haben. Am reinsten und großartigsten vermittelt uns diese Auffassung das Christusantlitz in Holzschnitt, das nach Dürers Tode mit Benutzung seiner Entwürfe von einem seiner Schüler herausgegeben wurde.

VI. Das Marienleben.

Es mag auffallen, daß aus Anlaß der großen Passion gleich alle Passionen Dürers hier zusammen besprochen wurden, aber wer die Hinterlassenschaft Dürers in Gedanken überschaut, dessen Blick bleibt bei diesen Cyklen verweilend haften, und ein Vergleichen der verschiedenen Darstellungen, das sich von selbst aufdrängt, erschließt am ungesuchtesten die immer neuen Gedanken, die dem Künstler wie von selber kamen. Dürers schöpferische Phantasie thut sich da in überraschender Weise vor uns auf, und wie er fortwährend mit den ernstesten Problemen ringt, gestattet uns einen tiefen Einblick in seine Lebensanschauung.

Wenn wir uns zu den Jahren wieder zurückwenden, in welche die große Holzschnittpassion fällt, so tritt uns eine zweite Holzschnittserie jener Frühzeit, das Marienleben, entgegen, das von jeher als eines der Hauptwerke Dürers betrachtet und darum auch früher immer zu spät angesetzt wurde. Für die erst jetzt erkannte Entstehungszeit des Cyklus ist aber entscheidend, daß die meisten Blätter schon von Marc Anton in Venedig nachgestochen waren, als Dürer Ende 1505 dorthin kam. Die wenigen Kompositionen, welche das Datum 1510 tragen, fehlen folgerichtig bei dem Italiener. Das Ganze erschien im Jahre 1511 in Buchform mit kurzen lateinischen Versen.

Die dichtende Phantasie hat außergewöhnlichen Menschen und Ereignissen gegenüber von jeher zu ergänzen versucht, was die historische Überlieferung nicht zu bieten vermochte. Kaum aber ist die Legende irgendwo geschäftiger gewesen als bei dem Leben der Mutter Christi, die der Gläubige früherer Jahrhunderte als gnadenreiche, höchste Helferin verehrte. Anziehendes und Phantastisches mischend, wußte man viel von Maria zu erzählen, und die Scenen dieses dichterisch so vervollständigten und ausgeschmückten Lebens waren im Mittelalter jedermann bekannt und vertraut. Den Schilderungen in gebundener Rede und einer Fülle von Einzelliedern trat die Predigt zur Seite, für welche jene Legende ein beliebtes und dankbares Thema bildete, und beides wurde durch bildliche Darstellungen ergänzt. Die Miniaturen der Handschriften und die Malereien an den Wänden der Kirchen wie an den großen Wandelaltären boten je nach Umständen einzelne Scenen oder ganze Reihen derselben. Vielfache Gelegenheit zur Verherrlichung Marias ergab sich auch durch die plastische Ausschmückung der gotischen Kirchen und ihrer Portale. Dazu kam dann seit Mitte des 15. Jahrhunderts der Holzschnitt. Nun konnte man oft alles Wichtige aus dem Leben der Himmelskönigin in cyklischer Darstellung auf einem einzigen Bogen vereinigt überblicken. Wenn diese Bilder auch meist ein nur wenig künstlerisches Gepräge zeigten, so beeinträchtigte das den nächsten Zweck in keiner Weise. Hier setzte nun Dürer ein. Auch auf seine Phantasie hatte jene Legendendichtung einen nachhaltigen Eindruck gemacht, und was er, von der Zeitströmung getragen, in vertiefter Weise empfand, suchte er seinen Zeitgenossen in schlichter, edler Form zu bieten.

Eine reiche und reife Phantasie spricht aus seiner Schöpfung. Aus dem vollen, frischen Leben greift der Meister seine Gestalten heraus, höchst ansprechende landschaftliche Motive stehen ihm zu Gebote, und einen besonderen Reiz der Neuheit für den damaligen Beschauer verlieh den Kompositionen, daß



Abb. 23. Ruhe in Ägypten.
Holzschnitt aus dem Marienleben.



Abb. 24. Abschied Christi von seiner Mutter.
Holzschnitt aus dem Marienleben.

man ein und das andere Mal in Renaissancehallen blickt, von deren neuentstehender Herrlichkeit eine erst noch dunkle Kunde nach dem Norden gedrungen war. Dem Hang, dem eigenen Werke „eine neue Façon“ zu geben, den Dürer jedem Baumeister zuspricht, hat er hier in seiner Weise gehuldigt. Auch für uns entbehrt diese zwar nicht mustergültige, aber unleugbar selbständige Art, wie er sich mit den fremden Formen auseinandersetzt, keineswegs der Anziehungskraft. Die Poesie aber, welche die Legende durchweht, hat durch den realen Boden, auf den die Ereignisse verpflanzt sind, nicht nur nichts eingebüßt, sondern sie kommt so um so erwärmender zum Ausdruck. Neunzehn Scenen wurden von Dürer aus dem umfangreichen Cyklus herausgegriffen. Drei davon beschäftigen sich mit der Vorgeschichte: wir sehen, wie Joachim am Altare wegen Kinderlosigkeit schimpflich zurückgewiesen wird, wie ihm der Engel auf dem Felde eine Tochter verheißt, und wie die Ehegatten am goldenen Thore vom Gefühl übermannt sich umarmen. Die nächsten Darstellungen gelten der Geburt der Maria, ihrer Verbringung in den Tempel, der Vermählung und der an sie ergangenen Verkündigung; darauf folgt die Begegnung mit Elisabeth, die Anbetung des Kindes durch die Hirten, die Beschneidung, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Ägypten und die Ruhe im fremden Lande (Abb. 23). An die Scene „Jesus lehrt im Tempel“ reiht sich dann sogleich der in die Legende wirkungsvoll eingefügte Abschied Christi von seiner Mutter vor dem Hinaufgang gen Jerusalem (Abb. 24). Das innige Verhältnis des Sohnes zur Mutter findet hier seinen ungesuchten Ausdruck. Die Darstellungen des Todes der Maria und ihrer Krönung im Himmel beschließen die eigentliche Schilderung. Als eine Art Epilog ist noch ein Blatt mit der Verehrung der Madonna im Kreise von Heiligen und Engeln beigegeben, während wir sie auf dem Titelblatt mit der Sternenkrone geschmückt auf dem apokalyptischen Halbmond erblicken.

Gegenüber den Offenbarungsbildern sind wir hier in eine völlig andere Gefühlswelt versetzt. Anmut zeichnet durchweg die junge Mutter aus. Die ernsten Männergestalten haben ein gut Teil der früheren herben, rauhen Erscheinung abgestreift, und die Gestalt Christi beim Abschiede von seiner Mutter ist so einfach groß und würdig gedacht, daß sie wie eine Vorahnung der Apostelgestalten vom Jahre 1526 erscheint. Die Serie wurde, so weit sie in jener Frühzeit vollendet war, denn auch alsbald von Marc Anton in Venedig nachgestochen.

Wie sehr sich Dürer an die Wirklichkeit anschloß, beweisen vor allem Darstellungen wie die Geburt der Maria und die Vermählung. So sah es in einer Nürnberger bürgerlichen Wochenstube aus, und so haben wir uns die Paare vor den Altären der dortigen Kirchen zu denken; aber glücklich ist alles Triviale vermieden, und so reihen sich aufs natürlichste anderseits Blätter an, wie die Flucht nach Ägypten mit den Palmen am Wege und den singenden Engelchören in den Lüften, und selbst der Engel, welcher in der Wochenstube über der Scene schwebt, erscheint im Zusammenhange des Ganzen nicht wie eine gewaltsame Zuthat. Echte reine Märchenpoesie vollends spricht aus dem Blatt der Ruhe in Ägypten, wo allerliebste geflügelte Engelkinder sich mit den bei der Arbeit abgefallenen Spänen zu schaffen machen, während größere Engel Maria umgeben, die ernst sinnend spinnt und zugleich das Kind wiegt.

Der Stoff einiger Blätter war recht günstig, um mannigfaches Empfinden zu schildern, so z. B. gleich das Opfer Joachims. Herzlos, streng und hart erscheinen die scharfgeschnittenen Züge des Hohenpriesters, der mit einer nachdrücklichen Bewegung der beiden Hände die Annahme des dargebrachten Lammes verweigert. Ihn unterstützt ein älterer, nicht eben geistig regsam aussehender Priester, der mit dem Ausdruck geschäftseifriger, solches Vorgehen als etwas Selbstverständliches billigender Amtsmiene dem Gekränkten seinen Geflügelkäfig wieder zuschiebt. Ganz gebrochen durch die Entehrung kann Joachim im Augenblick nicht die nötige Fassung gewinnen. Zwei priesterliche Gestalten im Hintergrund scheinen aber nicht ganz einverstanden. Gleichsam überrascht wollen sie augenscheinlich sich vergewissern, ob wirklich der Wortlaut des Gesetzes so schroff sei. Mißbilligung und Mitleid gewahren wir bei andern Personen, die sich zum Opfern eingefunden haben. Noch mehr wird die Scene der Wirklichkeit durch die im Vordergrunde stehende Gestalt des behäbigen Bürgers genähert, der mit dem

stumpfen Staunen der Beschränktheit nach Joachim hinblickt.

Das Empfinden der Frau, die an dem Gatten ihre Stütze findet, ist wohl kaum irgendwo sprechender und inniger zum Ausdruck gekommen, als bei der Umarmung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte. Ebenso aus dem Innern kommt bei der Verkündigung die von demütiger Ergebung zeugende Haltung Marias, während sie doch den Inhalt der Worte nicht fassen kann, die der Engel in so nachdrucksvoller, sicherer Weise zu ihr spricht. Als halbängstliches Mädchen, das zögernd seine Hand in die Josephs legt, steht sie vor dem Traualtar. Auch der Priester kann, wie sein Blick verrät, Nebengedanken nicht unterdrücken, während er die Hände der Jungfrau und des bejahrten Mannes ineinander fügt. Recht resolut ist daneben die Bewegung eines der zurückgewiesenen Freier, der zu den andern sich umwendet, als ob er einen schlimmen Gedanken nicht bemeistern könnte. Überall ist, was die Personen denken und empfinden, glücklich durch Haltung und Gebärden ausgesprochen; den Eindruck einer etwas angenommenen Pose hat man nur angesichts der Art, wie die heilige Anna bei der Verbringung Marias in den Tempel ihren Schmerz sichtbar werden läßt. Daß wir bei dieser Scene den Tisch eines Verkäufers neben den Tempelstufen erblicken, ist ein ebenso glücklich belebender wie echter Zug Dürerscher Phantasie. Der überaus behäbige Händler hat für den Vorgang, der neben ihm sich abspielt, nur ein überlegenes Lächeln, während die Frau wenigstens etwas davon empfindet, daß sich hier eine Mutter von ihrem Kinde trennt. Ihr halbwüchsiger Junge schaut dabei nach Kinderart vergnügt lachend nach der Gruppe hin. Recht mannigfach ist auch die psychologische Schilderung bei den Pharisäern, die den jugendlichen Christus im Tempel lehren hören. Daß die Komposition die Gestalten in so zerstreuter Anordnung giebt, ist mit gutem Grunde geschehen. Dem natürlichen Gefühl Dürers widerstrebte es, die Scene sich so zu denken, daß die ergrauten Ausleger des Gesetzes vor dem jugendlichen Lehrer gleichsam als Schüler sich zusammengefunden haben sollten. Er suchte deshalb den Charakter zufälligen Beisammenseins zu wahren. In wohlerwogener Abstufung erscheint auch die Skala des inneren Ergriffenseins bei Maria und den beiden anwesenden Frauen, als Christus Abschied nimmt. Beachtung verdient endlich die allerliebste Gruppe singender Kinderengel, die bei der Anbetung der Hirten über dem ruinenhaften großen Gebäude schweben.

Was das Landschaftliche anlangt, so sei einmal auf das Blatt hingewiesen, auf dem Joachim die Botschaft des Engels empfängt. Ohne daß die Wirkung der umgebenden Landschaft sich vordrängt, blicken wir nach rechts über eine freie Meeresfläche hin und nach dem Hintergrund zu in das Dickicht eines Waldes, an dessen Saum der Vorgang verlegt ist. Fast wirkt dieser mehr skizzenhafte Versuch eines Blickes in den Wald hinein überzeugender als die eingehendere Behandlung auf dem Stich Adam und Eva. Das zweite hier in Betracht kommende Blatt, das zugleich durch einen besonders gelungenen Ausschnitt einen Ehrenplatz in der Reihe einnimmt, ist die Flucht nach Ägypten. Dürer führt uns das dahinziehende Paar auf einer freien Stelle inmitten eines Waldes vor, dessen üppiger Vegetation er ein südliches Gepräge zu geben suchte.

Einen recht glücklichen Schluß macht das letzte Blatt, Maria im Kreise von Heiligen und Engelgestalten. Wohlthuend wirkt das Ungezwungene der Andacht. Nach Kinderweise versucht dabei das Christkind in dem heiligen Buche zu blättern, das ein größerer Engel hält, und zu den Füßen Marias treibt ein kleines Engelchen sein Spiel mit einem Häschen, während ein anderes sich bemüht, einer Flöte Töne zu entlocken.

Wohl kaum ein zweites Mal ist der poetische Gehalt einer Legende so ungesucht und wahr zur Anschauung gebracht worden wie in diesem Marienleben.

VII. Die erste Epoche der Thätigkeit als Kupferstecher.

Seinen Ruf als Künstler hat Dürer zunächst durch seine Holzschnitte und zwar vor allem durch die Apokalypse begründet, doch sollte er im Laufe der Jahre durch seine Thätigkeit als Stecher noch größere Triumphe feiern; um das zu erläutern, dürfen wir hier wohl einige Bemerkungen vorwegnehmen, die auch schon seine späteren Schöpfungen berühren.

Es leuchtet ein, daß der Künstler auf der Kupferplatte sich in viel freierem Linienspiel ergehen kann als bei dem Holzstock. So kam es auch, daß hier beträchtlich früher als dort wirklich künstlerische Bestrebungen sich geltend machten. Seit den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts lassen diesseits der Alpen Stiche sich zeitlich fixieren. Unter bewußtem Eingehen auf die Eigenart der in Metall gegrabenen Linie hatte schon der Meister E. S. in den sechziger Jahren jenes Jahrhunderts die Platte bearbeitet. Einen noch bestimmteren künstlerischen Charakter hatte diese Technik dann unter der Hand des 1491 gestorbenen Malers und Kupferstechers Schongauer aus Colmar angenommen. Wie weit er in das Verständnis des Stiches bereits eingedrungen war, ergiebt sich am besten daraus, daß wir bei ihm Ansätze dazu finden, sogar den stofflichen Charakter von Gewändern wiederzugeben. Daneben hatte der sogenannte Meister des Hausbuches oder Meister des Amsterdamer Kabinetts in nur leicht einritzender Technik gestochene Blätter veröffentlicht, die ebenso durch ihre Freiheit der Behandlung wie durch ihre Naturauffassung überraschen[1]. Außer den genannten kennen wir noch mehrere zum Teil recht tüchtige Meister.

Dürer geht nun über das, was sie geleistet haben, weit hinaus. In der Werkstätte seines Vaters hatte er, wenn auch zu anderen Zwecken, das eigentliche Instrument des Kupferstechers, den Grabstichel, in früher Jugend handhaben gelernt. Daß er Schongauersche Stiche ebenfalls schon zeitig zu Gesicht bekam, ist sicher. Fremd sind ihm wohl auch Blätter vorangehender Stecher nicht geblieben. An Anregung fehlte es also nicht, auch ist es recht wohl denkbar, daß er schon vor dem Antritt seiner Wanderschaft die ersten Kupferplatten bearbeitete. Näheres wissen wir jedoch nicht, ebensowenig ist uns etwas darüber bekannt, ob schon damals in Nürnberg überhaupt Stecher thätig gewesen sind, und betrachten wir Dürers früheste Blätter, so können wir nicht feststellen, daß sie stilistisch an bekannte ältere Stiche in so bestimmt erkennbarer Weise sich anlehnen, daß man berechtigt wäre, von Abhängigkeit zu sprechen. Fast scheint es, als ob hier ebenfalls zu gelten hätte, was er von seinen Proportionsstudien sagt: „ich hab aus meinem Fürnehmen gesucht von Tag zu Tag". Seine Stiche haben vielleicht mehr als alles andere seinem Ruhm und Nachruhm gedient. Es entsprach das auch nur der Rolle, welche die stecherische Thätigkeit in seinem Schaffen spielte. Dürer lag ihr stets fleißig ob, ja zu Zeiten nimmt sie ihn fast ganz in Anspruch.

Überblicken wir die von ihm hinterlassenen Blätter in chronologischer Reihenfolge[2], so sehen wir, wie er zunächst mit der Technik zu ringen hat. Die Strichführung, die noch nicht wirklich in dem Material gedacht ist, in dem sie ausgeführt werden soll, macht den Ein-

druck des Unklaren und Ungelenken. Die einzelnen Striche nehmen sich rauh und ungefällig aus, es fehlt noch die Sicherheit des Linienzuges. Auch die Zeichnung, die noch nichts giebt, was nicht auch mit der Feder gezeichnet sein könnte, erscheint hart. Eine Probe dafür ist die sogenannte Madonna mit der Heuschrecke. Größere Vertrautheit der Hand mit dem Material läßt ihn in dem vom Jahre 1497 datierten Blatte, den sogenannten vier Hexen, die Linien bereits freier ziehen, so daß sie ersichtlich der beabsichtigten Modellierung der nackten Körper dienen; aber doch macht das Ganze infolge der immer noch rauhen und ungeschmeidigen Striche einen wenig anmutenden Eindruck. Bei größerer Übung verlor sich das aber bald mehr und mehr, und selbstverständlich war es, daß Dürer von Anfang an danach strebte, wie seinen Holzschnitten, so auch seinen Stichen eine malerische Wirkung zu verleihen, die freilich zunächst nur in der kräftigen Abstufung von Licht und Schatten sich äußerte. In nicht allzu langer Zeit jedoch gelangte er auch hier auf einen Standpunkt, auf dem er eine höhere Wirkung gewinnen konnte. Einen Markstein in der früheren Zeit bildet dafür die Darstellung des verlorenen Sohnes, die wir noch näher kennen lernen werden.

Dürers künstlerisches Auge ließ ihn von da ab in stetem Aufsteigen immer neue Weisen entdecken, wie durch Führung der Striche, ihre größere oder geringere Feinheit, die Art ihrer Durchkreuzung und ihr mehr oder weniger dichtes Zusammenstehen, oder durch Zuhilfenahme von eingestreuten kurzen Strichen und Punkten in Licht und Schatten und durch feine Überleitung von dem einen zum andern ungeahnte Wirkungen erreicht werden konnten, so daß er später selbst wagen durfte, nächtliche Scenen als solche zu charakterisieren, oder dem Auge vorzutäuschen, wie das Sonnenlicht den geschlossenen Raum alles verklärend erfüllt. Hier liegt auch das Geheimnis, der stofflichen Seite des Dargestellten gerecht zu werden, worin Dürer, seinem naturalistischen Drange folgend, bei scharfer Beobachtungsgabe und feinem Naturgefühl überraschendes geleistet hat. Von den auf den verlorenen Sohn folgenden Arbeiten zeigen schon der große mythologische Stich Zeus und Antiope, gewöhnlich „die Eifersucht“ genannt, und die Nemesis oder das große Glück in der Linienführung und in der Abstufung von Licht und Schatten einen Stecher, der nun alle seine Vorgänger hinter sich gelassen hat. Am augenfälligsten auch für ein wenig geschultes Laienauge spricht sich die gewonnene Meisterschaft in dem Wappen mit dem Totenkopf vom Jahre 1503 aus. Der stählerne Helm in seinem reinen metallischen Glanze ist eine herrliche Probe künstlerisch fein empfundener, naturwahrer Ausführung[1]. Als ein weiterer Markstein seiner stecherischen Bestrebungen steht dann das Blatt Adam und Eva vom Jahre 1504 da. Die neben das Monogramm ausnahmsweise noch gesetzte Aufschrift „Albertus Durer Noricus faciebat“ bezeugt, daß er sich auf einem Höhepunkt angelangt glaubte. Die Arbeit auf der Metallplatte erreicht jetzt die Wirkung eines die Farben zu leuchtendem Schmelz fein vertreibenden Pinsels. Aber diese Stechweise hatte den Nachteil, daß die Zartheit der Behandlung die Druckfähigkeit der Platte beeinträchtigte, und nicht die am wenigsten bewundernswerte Seite künstlerischen Könnens bei Dürer ist es, daß er nun seine Methode ändert. Er gräbt, zu einer einfacheren Weise zurückkehrend, seine Linien fortan tief und fest ein und gelangt so, technisch angesehen, zu einer überaus virtuos wirkenden Weise. Doch kalter Glanz konnte ihn nicht befriedigen, die Technik war ihm nur Mittel zum Zweck, um künstlerischer Stimmung Ausdruck zu verleihen, und dieses Empfinden ließ ihn einen neuen Höhepunkt gewinnen. Die herrlichen Blätter Hieronymus im Gehäus, Melancholie und Ritter, Tod und Teufel vom Jahre 1513 und 1514 vergegenwärtigen uns diese Stufe. Kräftig gestochen liegen sie in farbiger warmer Wirkung vor uns. Die in immer reicherer Weise der Kupferplatte in künstlerischem Schauen abgewonnenen Mittel treten beinahe an die Stelle einer farbenreichen Palette. Hierbei handelt es sich jedoch nicht etwa darum, in künstlicher Weise Ersatzmittel für die Farbe zu schaffen. Jene Kompositionen sind gar nicht in Farben gedacht, wie dies bei Stichen nach Ölgemälden der Fall ist. Der eigentümliche künstlerische Reiz und das Ursprüngliche der Dürerschen Blätter besteht vielmehr darin, daß von vornherein der Phantasie nur Licht und Schatten vorschwebte, und daß für diese Übersetzung der Wirklichkeit die ausführende Hand in der überraschendsten Weise alle Mittel der Platte zu entdecken und zu verwerten wußte, so daß

wir die Wirklichkeit trotz fehlender Farben vor uns zu haben vermeinen. Schon die Zeitgenossen wiesen staunend darauf hin.

Der Kupferstich hat nach Dürer noch eine reiche Geschichte aufzuweisen. Der Nürnberger Meister bediente sich, seiner sorgfältig vertreibenden Malweise entsprechend, durchweg verhältnismäßig feiner Striche, später dagegen wird eine Zeitlang vor allem die schwungvoll gezogene, breit und tief gestochene Linie betont, wodurch man in eine andere Bahn einlenkte; einen wirklich neuen Aufschwung aber gewinnt der Kupferstich als vervielfältigende Kunst erst durch das Bestreben, vorher in Farben Gegebenes nun seinerseits mit anderen Mitteln ebenfalls sozusagen farbig erscheinen zu lassen. Für die frühere Zeit jedoch hat Dürer, der damaligen Auffassung der Malerei entsprechend, die Entwicklung zu Ende geführt, so daß für die anderen nur noch Variationen seiner Weise möglich waren. Für die Wiedergabe von Gemälden jener früheren Epoche greift man deshalb mit gutem Grund jetzt wieder auf jene Stechweise zurück.

Nicht oft ist es uns vergönnt, in solcher Anschaulichkeit eine Entwicklung zu verfolgen, daß ein Meister mit jedem Fortschritt, den sein künstlerisches Schauen macht, auch zugleich Schritt für Schritt die Mittel entdecken muß und in geistvoller Weise entdeckt, um seine Kunstgedanken anderen sichtbar werden zu lassen, und das in einem scheinbar recht enge Grenzen steckenden Material. „Wenn wir das gestochene Werk Dürers im ganzen betrachten, so stellt es sich dar, wie die nach gleichsam vorbedachtem Plan durchgeführte Lebensarbeit eines erhabenen Genius, als abgeschlossenes Kunstwerk ohne Lücken und voll Wahrheit.“ So steht Dürer als der Meister da, der auch dieses für die deutsche Kunst hochwichtige Darstellungsgebiet erst wirklich erschlossen hat. Nur ein germanischer Künstler war dazu im stande. Wo die Technik des Kupferstiches und des Holzschnittes zuerst geübt wurde, ist nicht mit völliger Bestimmtheit zu ermitteln, sicherlich aber konnten beide nur in dem mehr gedankenhaft gerichteten Norden ihr Wesen frei und reich entfalten, und zwar gelten für den Kupferstich dieselben Gründe, die wir schon bei dem Holzschnitt kennen gelernt haben, nur war er der vornehmere Bruder. Welch tiefe Blicke in die Phantasie und das Seelenleben unseres Volkes würden uns entgangen sein, wenn Dürers Stiche und Holzschnitte nicht entstanden wären! Man sehe sich einmal in der Kunst anderer Völker um und vergleiche, ob wir zu jener Zeit irgendwo auf ein mehr kernhaftes männliches Wesen, auf wahreres, mehr von Herzen kommendes Andachtsgefühl, auf volkstümlicheres und zugleich ebenso tiefes Empfinden, auf eine reichere Phantasie, eine ernstere Grundstimmung der Seele, eine reinere, unbefangener sich hingebende Naturfreude stoßen. Und wie wußte Dürer dazu die rauhe und eckige Wirklichkeit, in die er nun einmal hineingestellt war, stets von ihrer bedeutenden Seite zu nehmen! Das alles aber konnte in solcher Freiheit und solchem Reichtum nur in jenen äußerlich so wenig anspruchsvollen Blättern durch das Kunstmittel der schwarzen Linie ausgesprochen werden.

Wenn wir nun einzelnen Stichen uns zuwenden, so fesselt nach verschiedenen vorausgegangenen andern Darstellungen heiligen wie weltlichen Inhalts unsere Aufmerksamkeit vor allem der verlorene Sohn. Für des Meisters Fortschritte auf dem Gebiete der Technik, wie für seine Kunstrichtung überhaupt, ist das Blatt in gleicher Weise bezeichnend. Dürers Realismus verlegt die Scene auf einen deutschen Bauernhof jener Zeit. Ansehnliche Gebäude, deren Bewohner sich augenblicklich alle bei der Arbeit auf dem Felde befinden mögen, bilden die Umgebung für die am Futtertrog sich drängenden Schweine und ihren allein gelassenen Hirten, den wir in einem Augenblick tiefster Zerknirschung vor uns sehen. Dort in dem großen, stillen Gehöft kniet von niemandem beobachtet der reuige Mann unter seinen Tieren. Nur ein Rind und einiges Geflügel treibt sich in der Nähe herum. Das ist stimmungsvoll dem Dorfleben entnommen und in einer noch einfachen, aber der Mittel sicheren, klaren Strichführung schön in Wirkung gesetzt. Trotz der Verzeichnung an dem einen Bein des verlorenen Sohnes und der bei trefflicher Einzelbeobachtung doch nicht wirklich freien Wiedergabe der Tiergestalten gehört dieses Blatt zu den wirkungsvollsten Stichen Dürers. Das empfand schon der Italiener Vasari, der angesichts desselben mit seinem Lobe nicht zurückhielt. Auch um die neue Weise einer wirklich realen Vorführung des Landschaftlichen in ihrer künstlerischen Bedeutung zu erläutern, ist vielleicht kein Blatt so geeignet wie dieses. Man denke sich statt des hier gebote-

nen Hintergrundes eine nur andeutende Behandlung oder eine willkürlich komponierte reiche Umgebung, wie andere sie damals liebten, und der Stimmungsgehalt wäre so gut wie verflogen (Abb. 25).

Weitere Blätter, die uns einen charakteristischen Einblick in die Phantasiewelt des Meisters eröffnen, sind die bereits an spätere niederländische Bilder erinnernde Darstellungen des Kochs und seiner Frau, des Bauern und seiner Frau und der drei Bauern im Gespräch. Bezeichnend für die Interessen der Zeit ist die Mißgeburt eines Schweines. Ein derartiges Vorkommnis schien etwas Besonderes anzudeuten, und man erging sich in allerlei bangen Vermutungen. Der Meister gab der Darstellung indes ein höheres Interesse durch die beigefügte anziehende Landschaft. Durch eine solche sind auch ausgezeichnet die mythologischen Stiche Raub der Amymone und die Eifersucht oder der große Satyr, wohl Zeus und Antiope darstellend, vor allem aber der einige Jahre später fallende heilige Eustachius, wozu noch die Nemesis (gewöhnlich das große Glück genannt) kommt. Als eine hervorstechende Probe Dürerschen Könnens in der Wiedergabe des Stofflichen ist der Stich mit dem Totenkopfwappen bereits namhaft gemacht. Das Hauptblatt jener Epoche aber ist der Stich Adam und Eva von 1504, dem sich würdig die von Dürer selbst so genannte Weihnacht aus dem gleichen Jahre anreiht. Bei dem ersteren Stich (Abb. 26) hatte Dürer erreicht, daß die Platte eine in sich geschlossene Wirkung erzielte, die in dem Reichtum der Abstufung von Licht und Schatten und der Wiedergabe des Stofflichen neben die Wirklichkeit zu treten scheint. Dazu kommt noch der weitere, in solcher Weise noch niemals vorher geschaute malerische Reiz, daß die Körper hell von einem dunkeln Grunde sich abheben. Diesen dunkeln Grund aber schuf sich Dürer, indem er mit staunenswertem Fleiße das Paradies als Waldesdickicht darstellte, vor dem die ersten Eltern sich befinden. Hier hatte er überdies zum erstenmal in einem hervorragenden Werke versucht, seine Beobachtungen über die Proportionsgesetze zu verwerten. Neben sorgsamen Naturstudien spielen antike Vorbilder, die ihm vor allem durch Barbari vermittelt sein mochten, herein; aber es giebt zugleich keinen größeren Gegensatz, als diese Eva und das gleichfalls um jene Zeit entstandene, einfach an die Natur sich anschließende große Glück, auf das wir in anderem Zusammenhang noch einmal zurückkommen müssen. Dürer bewegt sich hier, was seine theoretischen Anschauungen anlangt, geradezu in Extremen. Für die Geschichte des Kupferstichs wie für den Entwicklungsgang des Meisters ist der Stich Adam und Eva so wichtig, weil mit ihm sein technisches Können die volle Freiheit gewinnt, das, was erstrebt wird, rein zur Anschauung zu bringen; was dem Blatte dagegen mangelt, ist das psychologische Moment, das neben jenen andern künstlerischen Zielen zu kurz kam. Begleitet waren die Studien über die Proportion des menschlichen Körpers nach Ausweis der Handzeichnungen von solchen über den Pferdeleib, und damit steht es wohl in Zusammenhang, daß er im nächsten Jahre das sogenannte große und kleine Pferd sticht, Blätter, die unzweifelhaft zugleich als mythologische Darstellungen gedacht sind, wenn es auch bis jetzt noch nicht gelingen wollte, eine sichere Deutung zu finden.

Bei jeder Art von Kunsterzeugnissen ist es von Wert, einen Einblick in die technischen Vorgänge zu gewinnen, durch welche sie zu stande kommen, denn für das Urteil ist es von wesentlichem Belang zu wissen, welche Anforderungen man an eine Kunstgattung stellen kann, und wie weit ein Meister die gebotenen Mittel ausgenützt hat. Nachdem im bisherigen von so epochemachenden Blättern des Holzschnittes wie des Kupferstiches die Rede war, ist es darum vielleicht manchem Leser erwünscht, nun auch zu erfahren, worin das Wesen der beiden Kunstgattungen besteht und wie sie sich von einander unterscheiden.

Beim Holzschnitt stellte sich der Hergang folgendermaßen dar.

Nach den etwa nötigen Vorstudien wurde die Zeichnung und zwar in der Regel wohl von dem Künstler selbst direkt auf den Holzstock gebracht, und nun galt es mit dem Messer die Linien so zu umschneiden, daß die dazwischen befindlichen weißen Stellen herausgehoben werden konnten. Besorgt wurde diese Arbeit meist von fremder Hand. Die ideale, freilich oft nur in geringem Grade erfüllte Forderung dabei war, daß die gegebenen Linien unverletzt stehen blieben. Die Zeichnung hebt sich bei diesem Verfahren im Relief von dem Stocke ab, von dem nun mittels der gewöhnlichen Druckerpresse Abzüge gemacht werden

können, nur erſcheint natürlich auf ihnen links und rechts im Vergleich mit dem Stocke verwechſelt, weshalb die Kompoſition verkehrt, oder wie der Kunſtausdruck lautet, „von der Gegenſeite“ entworfen werden muß, ſobald die beiden Körperſeiten, wie z. B. bei Kampfſcenen, von Belang ſind.

Ferner wird öfter gefragt, woher es denn komme, daß ein moderner Holzſchnitt meiſt ganz anders ausſieht als ein altes Blatt; auch findet man wohl, daß neuere Arbeiten äußerlich viel freier und reicher ſich ausnehmen als die der älteren Zeit. Der Unterſchied zwiſchen ſonſt und jetzt iſt allerdings ein ſehr großer. Was das Techniſche anlangt, beruht er auf folgendem. Jetzt nimmt man Buchsbaumholz, das in Scheiben quer vom Stamme geſchnitten iſt, und ſtellt die Zeichnung zum Teil nach Art des Kupferſtiches auf dieſen feinfaſerigen, eine feſte dichte Maſſe bildenden Stöcken mit Grabſticheln verſchiedener Art her.

Dadurch iſt die Möglichkeit gegeben, Linien in aller Feinheit und Freiheit zu gewinnen und dieſelben ſich beliebig kreuzen zu laſſen, ſo daß es leicht iſt, eine maleriſche Haltung zu erzielen. Dieſe Technik kennt man aber erſt ſeit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Ehemals, als man jenes Holz noch nicht hatte[1], nahm man zu den Holzſtöcken gewöhnlich Birnbaumholz, das der Faſer entlang in Stücke geſchnitten wurde. Da galt es nun, umſichtig mit der Natur dieſes weniger feinen und feſten Materiales zu rechnen. Die Linien, die alle einzeln zu beiden Seiten mit dem Meſſer zu umſchneiden waren, mußten deshalb eine gewiſſe Stärke und gewiſſe Stützen behalten, andernfalls würden ſie, wenn nicht ſchon beim Umſchneiden, ſo doch beim Drucken abgeſprungen ſein. Man wagte deshalb lange neben den Hauptlinien nur mit wenigen weiteren Strichen einige Schraffierung anzudeuten; aber ſelbſt als man Licht und Schatten mannigfaltig abzuſtufen gelernt hatte, konnte man nicht über regelmäßig ſich kreuzende Linien hinausgehen. So behielt der Holzſchnitt bis zu einem gewiſſen Grade immer den Charakter einer Federzeichnung, ſo reiche Wirkung mit feinfühlendem Sinne trotz der einfachen Mittel ein Meiſter wie Dürer dem Holzſchnitt abzugewinnen verſtand. Gerade das aber iſt kunſtgeſchichtlich von ſo hohem Intereſſe, daß man innerhalb dieſer engen Schranken die vorhandenen Bedingungen ſo zu benutzen und zu entwickeln verſtand, daß auch der Holzſchnitt jener Zeit das Ausdrucksmittel feinen, künſtleriſchen Empfindens wurde, und ſo die Möglichkeit bot, auch Gedanken edelſter Art allgemein zugänglich zu machen. Man wußte die Anforderungen, die man ſtellte, mit dem, was der Stock leiſten konnte, in Einklang zu ſetzen und ſo künſtleriſch in ſich Befriedigendes zu geben. Das erſte durchſchlagende Denkmal einer ſolchen Behandlung desſelben iſt unſere Apokalypſe, und zwar zeigt ſie bereits die kräftigſte maleriſche Wirkung[2]. Für die Aufgabe, die ſich der Künſtler geſtellt hatte, war aber dieſe Technik deshalb ſo vorzüglich geeignet, weil ſich in dem abſtrakteren, mehr andeutenden als ausführenden Schwarz und Weiß vieles geben ließ, was bei ſeiner gedankenhaften, phantaſtiſchen Art die Realität der Farbe nicht vertragen haben würde. Jetzt war der Holzſtock endgültig für die Kunſt erobert.

Eine ungeahnte Vollendung und Feinheit in der Behandlung gewann die Technik dann ſchon in dem Marienleben Dürers. Den Höhepunkt bezeichnet das ſpäter zu beſprechende Blatt der Dreifaltigkeit vom Jahre 1511. Das Zuſammenwirken der reichen, dort entfalteten Strichlagen offenbarte, was man überhaupt dem Holzſtock abgewinnen konnte. Für die ſpäteren großen Holzſchnittfolgen und Einzelblätter konnte der Meiſter von da ab frei mit ſeinen Mitteln ſchalten.

Die Frage, ob Dürer auch ſelbſt ſeine Holzſtöcke ausgeſchnitten habe, iſt ehemals viel beſprochen worden. Alle Wahrſcheinlichkeitsgründe ſprechen jedoch dafür, daß dies auf keinen Fall in großem Umfang geſchehen ſein kann, wenn er auch vielleicht ſich in dieſer, übrigens ſehr zeitraubenden Arbeit verſucht hat. Das uns bekannte Hervortreten von zahlreichen Meiſtern, die den Ausſchnitt von Holzſtöcken profeſſionsmäßig betrieben, wäre gar nicht denkbar, wenn die großen Zeichner der Hauptſache nach dieſe Arbeit ſelbſt beſorgt hätten.

Die Herſtellung eines Kupferſtiches, deren Beſprechung hier gleich angeſchloſſen werden ſoll, geht von weſentlich andern Bedingungen aus. Auf dem Holzſtock läßt ſich leicht zeichnen, auch ſtößt man nicht auf allzugroße Schwierigkeiten behufs Freilegung der Linien, welche die Zeichnung bilden, alle weiß gebliebenen

Stellen durch Ausschneiden zu vertiefen. Ganz anders verhält es sich dagegen mit einer Metallplatte. Zwar giebt es auch auf Metall nach Analogie des Holzstockes hergestellte Schnitte, sogenannte Metallschnitte, aber erstens setzt die glatte Metallfläche dem Auftrag einer reinen, linearen Vorzeichnung unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, und könnte eine solche auch leicht hergestellt werden, so würde es doch übergroße Mühe verursachen, dann zwischen den Linien, die stehen bleiben sollen, das harte Metall herauszuarbeiten. Man muß hier einen andern Weg einschlagen. Mit einem hierzu geeigneten Instrument lassen sich Linien in dasselbe ohne Schwierigkeit eingraben und deshalb stellte man von jeher in dieser Weise Zeichnungen auf dem Metall her, ohne daß jemand daran gedacht hätte, davon Abdrücke zu nehmen; denn an und für sich wäre dem nichts im Wege gestanden[1].

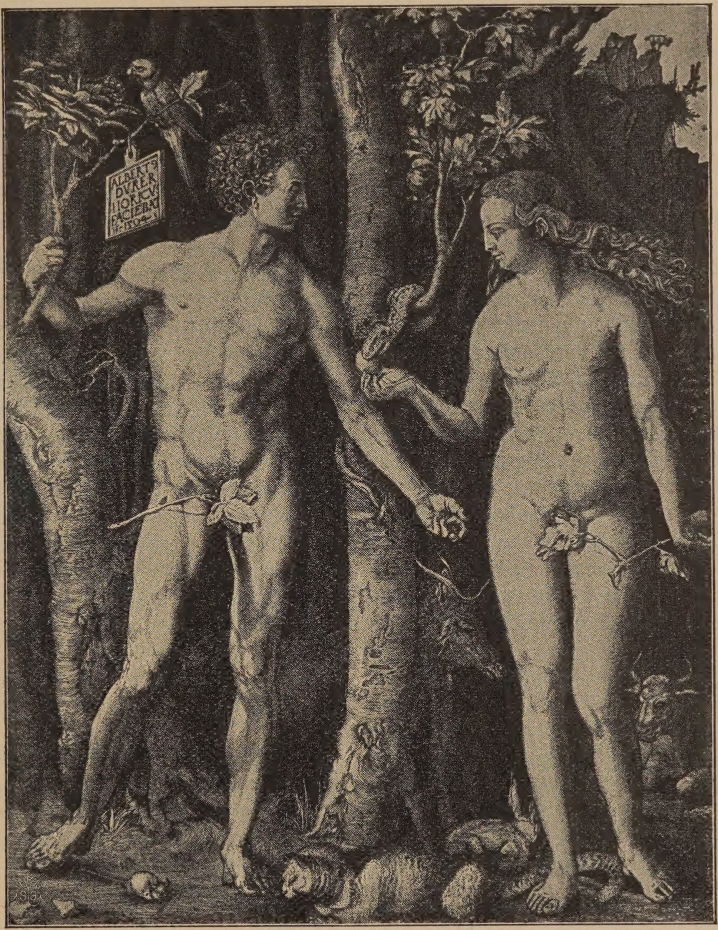


Abb. 26. Adam und Eva.
Kupferstich v. J. 1504.

Das Verfahren, von einer solchen mit vertieften Linien bedeckten Platte die Zeichnung auf Papier zu übertragen, muß aber natürlich ein ganz anderes sein, als beim Holzstock. Da auf ihm die Linien in Relief dastehen, schwärzt man ihn wie einen gewöhnlichen Typensatz ein, indem man die Druckerschwärze mittels einer Walze aufträgt. Die

vertieften Stellen können dabei nichts von der Schwärze annehmen und bleiben deshalb auf dem Papierabzug weiß. Bei der Metallplatte dagegen müssen gerade die vertieften Stellen eingeschwärzt werden, denn sie ergeben die Zeichnung; aber indem man die Vertiefungen mit Druckerschwärze ausfüllt, wird naturgemäß die Platte vollständig damit überzogen, und man kann deshalb von ihr erst einen Abdruck nehmen, nachdem man sie gereinigt, nämlich alle zwischen den eingegrabenen Linien unberührt gebliebenen, erhöhten Linien wieder ganz blank gewischt hat, denn diesmal müssen diese erhöhten Partieen auf dem Papierabzug weiß erscheinen. Man nennt deshalb den Holzschnitt Reliefdruck und den Kupferstich Tiefdruck.

Um einen Holzschnitt oder Kupferstich jener Zeit richtig zu würdigen, darf man ferner nicht aus der Acht lassen, daß es sich dabei zumeist um Originalschöpfungen der einzelnen Meister und nicht um Reproduktionen fremder Werke handelt, wie nach Analogie der Jetztzeit von Laien so oft angenommen wird. Dem gegenüber muß betont werden, daß z. B. alle Holzschnitte Dürers Originale sind, d. h. die Entwürfe entstanden von vorne herein lediglich im Hinblick auf die Zeichnung, welche auf dem Holzstock ausgeschnitten werden sollte. Jeder Abdruck ist somit ein Originalholzschnitt, und das Gleiche hat von dem Kupferstich zu gelten. Er war in Deutschland ursprünglich ebensowenig eine reproduzierende Kunst, wie der Holzschnitt. Erst in späterer Zeit[1] sind das beide geworden. Bei der in Metall durch Dürer möglich gewordenen feinen malerischen Durchbildung einer Darstellung steht für seine Thätigkeit das Stechen in Kupfer sogar völlig ebenbürtig neben der Malerei. Einen großen Teil seiner hervorragendsten Kunstgedanken hat er uns eben in seinen Stichen überliefert.

Nebenbei ist es vielleicht auch nicht überflüssig darauf aufmerksam zu machen, daß jede Linie in der Kupferplatte von Dürer selbst herrührt. Die Feinheit der künstlerischen Durchbildung und der malerischen Stimmung, die ihm vorschwebte, ließ hier keinerlei Beihilfe zu.

Was den Wert der einzelnen von der Kupferplatte oder dem Holzstock genommenen Abzüge betrifft, so ist derselbe bekanntlich sehr verschieden. Das Kupfer leidet bald merklich durch das für jeden einzelnen Abzug nötige Reinigen und durch den starken Druck, den die Presse ausübt, so daß nur frühe Abzüge eine ganz entsprechende Vorstellung von den Absichten des Künstlers geben; nur auf ihnen kommen die leicht eingestochenen, oft sehr zarten Linien rein zum Abdruck, welche die feinsten Übergänge darstellen. Ähnlich steht es beim Holzstock, denn der starke Druck der Presse beeinträchtigt auch hier allmählich die Schärfe der Linien.

VIII. Gemälde bis 1504.

Bisher war, nach unserer Weise sich auszudrücken, noch kaum von der Thätigkeit Dürers auf dem Gebiet der Malerei die Rede. Er selbst würde indes eine solche Ansicht mit Verwunderung vernommen haben. „Malen ist das, daß Einer von allen sichtigen Dingen eins, welches er will, wiß auf ein eben Ding zu machen", lautet seine Definition[1]. Danach hat er, wenn er den Holzstock oder die Kupferplatte unter der Hand hatte, sich durchaus als Maler bethätigt.

Die eigentliche Malerei dagegen trat in seinem Schaffen in jener frühen Zeit noch sehr zurück; es steht damit ganz anders, als wir voraussetzen. Der schon erwähnte Dresdner Altar[2] ist lange das einzige größere Werk, das, dem Augenschein nach zu schließen, als eigenhändige Arbeit Dürers zu betrachten ist. Wichtig ist dies übrigens nur in Wasserfarben ausgeführte frühe Werk für uns, da es italienische Anklänge aufweist und auch sonst Einblicke in das Werden des Meisters gestattet. Aber im ganzen überwiegt doch der Eindruck, daß wir einer noch nicht abgeklärten Schöpfung gegenüberstehen; hinzufügen müssen wir indes zugleich, daß kein anderer Nürnberger Meister damals im stande gewesen wäre, solche groß und organisch gedachte Gestalten zu schaffen. Bei den übrigen umfänglicheren Arbeiten, die wir kennen, wie z. B. bei der Beweinung Christi in Nürnberg und München, müssen wir vermuten, daß dieselben zu gering bezahlt wurden, um Dürer zu völlig eigenhändiger Ausführung zu veranlassen. Der junge Meister mußte daran denken, seinen Lebensunterhalt zu erwerben, und da warf der Kupferstich und Holzschnitt, oder was in bloßer Zeichnung vollendet wurde, mehr ab als Gemälde, wie Dürer sie ausführen wollte.

Die Apokalypse erschien, wie wir jetzt sagen würden, in seinem Selbstverlag; den Verkauf der von Kupferplatten und Holzstöcken abgedruckten Einzelblätter besorgte er ebenfalls selbst. Auf den Nürnberger Messen wurde feil gehalten; ebenso besuchte seine Frau im Jahre 1506, während er in Venedig verweilte, die Frankfurter Messe. Daneben ließ er in fremden Städten durch andere verkaufen, wobei es nicht ohne empfindliche Verluste abging, wie er gelegentlich einmal erwähnt. Daß er im Jahre 1520 von seinen Kunstblättern nach den Niederlanden mitnahm, um sie dort abzusetzen, ersehen wir aus seinem Reisetagebuch. Bis Ende 1505 hatte Dürer jedoch noch so wenig erworben, daß er zu seiner Reise nach Venedig von seinem Freunde Pirkheimer Geld entlehnen mußte. So erklärt es sich, daß jene frühen größeren Werke der Malerei meist nur als Werkstattarbeiten unter seiner Leitung ausgeführt wurden. Der gewöhnliche Besteller machte damals auch gar keine andern Ansprüche. Wir stehen eben noch einer wenig idealen Auffassung der Kunst gegenüber, woranter Dürer schwer leiden mußte.

Nach dem Dresdner Altar ist das beste Altarwerk, das wir kennen, der sogenannte Baumgartnersche Flügelaltar aus der Katharinenkirche in Nürnberg, der sich jetzt in München befindet. Er reicht nicht an die Anbetung der Könige in Florenz von 1504 heran, aber jedenfalls hat die Hand des Meisters viel Anteil an dem Werk. Die gemütvolle Auffassung

der Geburt Christi läßt die Mitteltafel sehr ansprechend erscheinen. Die Flügelbilder zeigen zwei ritterliche Gestalten, offenbar Porträts von Nürnberger Patriciern, deren Tracht durch reichliches Rot das Auge auf sich zieht. Wie ein damaliger Nürnberger Ratsherr zu Felde zog, vergegenwärtigen sie uns in sehr anschaulicher Weise und beanspruchen deshalb nebenbei noch einen besondern kulturgeschichtlichen Wert.

Wie Dürer fortwährend bestrebt war, zu lernen und sich auszubilden, zeigt in eigentümlicher Weise ein Madonnenbild von 1503[1]. In der Auffassung schließt er sich dabei an den schon genannten Jacopo Barbari aus Venedig an, der damals in den Diensten Kaiser Maximilians stand und zeitweise in Nürnberg sich aufhielt. Dürer versucht sich bei dieser Tafel probeweise in den etwas empfindsamen, zierlichen Formen des Italieners. Fast möchte man aber glauben, daß die gestochene kleine Madonna von dem gleichen Jahre hier in ähnlich schroffer Weise die Rückkehr zur Natur bekundet, wie auf einem andern Gebiet um jene Zeit die große Fortuna. Es hat etwas zu Auffallendes, gerade neben jenen einem Theorem zuliebe gemalten Formen einem so ältlichen, anmutlosen Madonnenkopf zu begegnen. Befremdet uns eine derartige Verwertung der Natur, so betrachten wir dagegen mit ungeteilter Freude die auf die feinsten Einzelheiten eingehenden Tier- und Pflanzenstudien jener Jahre, die wohl ebenfalls durch den fremden Meister veranlaßt waren. Wir nennen ein Rasenstück mit den verschiedensten Gräsern, ein jedenfalls in eben diese Zeit gehörendes Veilchensträußchen, einen großen Hirschkopf, einen Hirschschröter und das wundervolle sitzende Kaninchen. Auch später treffen wir noch auf solche Arbeiten wie z. B. auf den schönen Rehkopf von 1514 bei Bonnat in Paris.

In jene frühe Zeit fällt auch eine Anzahl landschaftlicher Studien, Arbeiten, die uns von einer andern Seite her beobachten lassen, wie der junge Meister der Natur selbst nachgeht. Da wird keine künstliche Bereicherung erstrebt, sondern er sucht sich Rechenschaft darüber zu geben, was denn die Natur in ihrer unverfälschten Erscheinung und Beleuchtung wirklich biete. Erst von hier aus konnte man zu einer eigentlichen Landschaftsmalerei gelangen. Durch Beischriften erfahren wir, daß ein gut Teil der erhaltenen Studien — es sind meist Aquarellmalereien — in seiner nächsten Umgebung entstanden sind. Anderes hatte er von seiner ersten Reise nach Venedig zurückgebracht. Anziehend wirkt auch eine Anzahl farbiger Trachtenstudien aus jenen Jahren.

Unter den in diese Zeit gehörenden Porträts befinden sich einige, die in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das zweite Porträt seines Vaters aus dem Jahre 1497 ist leider in sehr schlechtem Zustande auf uns gekommen[2]. Allgemein bekannt ist es schon im 17. Jahrhundert durch einen Stich Wenzel Hollars geworden. In das gleiche Jahr gehört die halb als Porträt, halb als Heiligenbild gedachte sogenannte Fürlegerin. Das sehr verdorbene Original befindet sich in Frankfurt. Die Augsburger Kopie zeigt, wie Dürer im Anschluß an die Natur die Anmut eines schönen, jungen Mädchens wiederzugeben suchte. Das prachtvolle, reiche Haar spielte dabei eine wichtige Rolle[3]. Nun folgt ein neues Selbstporträt vom Jahre 1498, das nach Madrid gekommen ist. Nach der auf der Tafel befindlichen Ziffer würde dann schon dem Jahre 1500 ein weiteres angehören, wenn der Zahl zu trauen wäre. Es ist das berühmte, im Vergleich mit dem Porträt von 1498 wohl einige Jahr später entstandene Münchner Porträt, das aus dem Nürnberger Rathause stammt, wo man es noch gern wissen möchte. In das Jahr 1500 fällt ein weiteres Münchner Porträt, das als das Konterfei von Dürers Bruder Hans gilt, und dem vorhergehenden Jahre gehören mehrere andere auf Bestellung gemalte Porträts der Tucherschen Familie an.

Weitaus die besten, am sorgsamsten durchgebildeten Stücke in dieser Reihe sind die beiden Selbstporträts. Es ist das doch wohl darauf zurückzuführen, daß der Meister hier Gelegenheit nahm, sein ganzes Können zu entfalten. Es ist, als ob er damit sich selbst Rechenschaft über seine Kunst hätte ablegen wollen. Das Selbstporträt von 1498 (Abb. 27) denkt man sich gern „als ein Denkmal innerer gehobener und froher Stimmung nach Vollendung der Apokalypse“. In fast gleicher Haltung, aber in noch vornehmerer und reicherer Tracht als im Jahre 1493 sehen wir den jetzt bärtigen jungen Künstler vor uns, dessen Hände,



Abb. 27. Dürers Selbstporträt von 1498.
Gemälde des Pradomuseums in Madrid.

um die modische stutzerhafte Kleidung vollkommen zu machen, in Handschuhen stecken. Die Augenlider erscheinen etwas angegriffen. Den nicht gewöhnlichen Menschen verrät der ernste freie Blick der großen Augen, und ein vornehmer Zug in dem Antlitz läßt auf eine fein organisierte Natur schließen. Der Ausblick aus dem Fenster auf eine von Hochgebirgsscenerie abgeschlossene Landschaft war gewiß eine Reiseerinnerung. Wer den Meister der Eitelkeit zeihen will, wird sich vor allem auf dieses Porträt berufen können, denn auch die reichen geringelten Locken erscheinen hier zum erstenmal. Das Porträt von 1493 hat sie noch nicht, ein Beweis, daß sorgfältige Pflege des Haares mit im Spiele ist. Das alles darf jedoch nicht nach unserer im gewöhnlichen Leben für den Mann der farbigen Tracht und jeglichen sonstigen Schmuckes entwöhnten Anschauung beurteilt werden; auch läßt das künstlerische Interesse die naive Freude an der eigenen Gestalt in einem andern Lichte erscheinen, und wenn man damals dem eigenen, lang getragenen Haare in solcher Weise besondere Sorgfalt angedeihen ließ, so wirft das auf den einzelnen ebensowenig ein schiefes Licht, als wenn später ein Mann durch eine mächtige Allongeperrücke sich mit fremden Haaren schmückte, oder einen mit Bändern sorgfältig umwundenen Zopf trug. Das kurz geschnittene Haar, wie es sich uns bei den Gestalten der eigentlichen Reformationszeit einprägt, weil es dieselben so männlich kleidet, ist erst gegen 1520 allgemeine Sitte geworden[1]. Dürer folgte hier ebenfalls, wenn auch zögernd; erst das letzte, nach seinem Tode in einem Holzschnitt verbreitete Porträt zeigt ihn mit verschnittenen Haaren.

Als reifem Manne begegnen wir ihm in dem berühmten Münchner Porträt, in dem er sich ganz von vorn abgebildet hat (Abb. 28). Die freie Stirne, das Regelmäßige der Züge, die großen schönen Formen des geistvollen, männlichen Antlitzes, das von reicher Lockenfülle umrahmt ist, fesseln das Auge des Beschauers. In seinem ursprünglichen Aussehen ist das Bild wesentlich alteriert, aber trotzdem wird man ihm unter den aus jener Zeit auf uns gekommenen Charakterköpfen stets einen Ehrenplatz anweisen. Der von edlem Stolz beseelte, vornehm denkende und feinfühlende Mann, wie wir nach vielen andern Anzeichen ihn uns zu denken berechtigt sind, tritt uns hier leibhaftig entgegen.

Einer früheren Zeit, und zwar dem Jahre 1499, gehört das in der Münchner Pinakothek in der Nähe hängende Porträt an, welches den Nürnberger Kaufmann Oswald Krell darstellt. Der realistische Zug Dürers verleugnet sich in der Wiedergabe des etwas grobknochigen Antlitzes nicht. Um aber das Interesse davon etwas abzulenken und um der sonstigen bessern Charakteristik willen wählte der Maler, im Gegensatz zu den andern damaligen Porträts, die Darstellung in Halbfigur. Die Art, wie der Mann kräftig in die Schaube faßt, dürfen wir im Zusammenhang mit dem übrigen Gehaben wohl als einen bezeichnenden Zug ansehen, und anderseits vermochte damals nur ein Meister wie Dürer einen derartigen Griff so wiederzugeben. Der Ausblick aus dem Fenster auf belaubte Bäume mit etwas Landschaft belebt die Bildfläche in ungesuchter Weise, und kräftig hebt sich die Gestalt von dem roten Vorhang ab. Besonders aber weist man bei diesem Porträt mit gutem Grund darauf hin, wie die Haare trotz der feinen Durchführung doch malerisch als Masse wirken. Nebenbei kann diese wohlgepflegte Lockenfülle als ein am Wege liegendes Beispiel dafür mit angeführt werden, daß Dürers Haartracht für den Künstler nichts eben Auffallendes haben konnte, da der junge Kaufmann[2] hier im gleichen Schmucke erscheint. Aus demselben Jahr sind noch die Porträts der Elisabeth Tucher in Cassel und die des Hans Tucher und seiner Frau in Weimar erhalten. Aufgefaßt sind sie sämtlich als Brustbilder; bei zweien werden noch die Finger je einer Hand sichtbar. Die ganz verwandte Anordnung und Behandlung weisen darauf hin, daß sie gleichzeitig und wohl für einen bestimmten Zweck in Auftrag gegeben wurden[3]. An künstlerischer Wirkung stehen sie hinter dem Krellschen Bild zurück, sind aber sonst gute Proben eines schlichten Realismus. Die etwas nüchterne Wiedergabe der Gesichtszüge hat ersichtlich den Anspruch als sehr treu zu gelten. Die Augen haben noch etwas Starres. Abgesehen von dem Werte der einzelnen Leistungen nehmen wir auch von diesen Porträts den Gesamteindruck mit hinweg, daß der Meister mit beweglicher Phantasie seinen Aufgaben in immer neuer Weise gerecht zu werden versuchte. Neben den gemalten Porträts



Abb. 28. Dürers Selbstporträt.
Gemälde in der Pinakothek zu München.

stehen dann gezeichnete Köpfe aus den Jahren 1503 bis 1506, die fast in noch höherem Grade bezeugen, wie Dürer mit Glück danach rang, die Natur in einem günstig belebten Augenblicke zu erfassen. Von den Arbeiten, die er in den Jahren 1503 und 1504 in Wittenberg in dem neu erbauten kurfürstlichen Schlosse und der Allerheiligenkirche ausführte, wie kürzlich archivalische Entdeckungen ergaben[1], hat sich leider nichts erhalten. Bei dieser Gelegenheit hören wir von einem Lehrling Dürers, der auf Kosten des Kurfürsten Friedrich des Weisen in seiner Werkstatt weilte. Die Anbetung der Könige von 1504 wurde damals wohl ebenfalls auf Bestellung für die Wittenberger Kirche gearbeitet. Es ist dies des Meisters erstes figurenreicheres Gemälde, das mit ganzer Hingebung eigenhändig ausgeführt ist. Später kam es nach Wien und von da nach Florenz.

IX. Einwirkung von Traditionen aus dem Altertum.

Ehe wir Dürers Schaffen weiter verfolgen, müssen wir noch die Frage beantworten, wie er sich dem wiedererwachten Altertum gegenüber verhielt. Bei dem Stich Adam und Eva ist der Anklang an eine antike Venusstatue nicht abzuweisen, mag nun die Nachbildung einer solchen ihm vorgelegen oder Barbari durch einen seiner Stiche den Vermittler gespielt haben; und wenn wir des Meisters schriftlichen Nachlaß unter dem vorliegenden Gesichtspunkt durchgehen, so finden wir, daß er auf das Altertum als auf eine Zeit absolut vollendeten, vorbildlichen Kunstschaffens zurückblickte. Die Anregungen, die ihm in jener Frühzeit von daher kamen, sind auch in der That nicht zu unterschätzen, nur konnten sie, wie die Dinge lagen, nicht wesentlich formaler Art sein. Nur selten können wir noch einen ähnlichen Wiederschein entdecken wie bei jener Eva.

Schon längst hatte sich auch im Geistesleben Deutschlands ein Umschwung angebahnt. Wir sahen bereits, wie von den Niederlanden her eine völlig veränderte Naturauffassung sich überall hin verbreitete, eine Strömung, von der Dürer von allem Anfang an getragen wurde. Da gab nun, was er über das Altertum erfuhr, einen weiteren Anstoß in der gleichen Richtung. Die Kunde von den Proportionsstudien der Künstler des klassischen Altertums übte einen so bestimmenden Einfluß auf ihn aus, daß er, einmal durch Barbari mit diesem Problem bekannt geworden, diese Gedanken zeitlebens verfolgte. Die dahin gehenden Studien stehen aber nicht isoliert da, sondern hängen aufs engste mit dem sonstigen Bemühen zusammen, Kunst wie Natur denkend zu erfassen. So können wir sagen, daß jener von der Antike ausgehende Anstoß unvermerkt nach allen Seiten hin belebend und kräftigend wirkte. Dürer blieb zwar, was das Gegenständliche anlangt, in vieler Beziehung im Geleise der früheren Zeit, aber es erscheint bei ihm alles in neuer Ausprägung, und daneben drängt sich dann auch stofflich Neues hervor. Ein sehr in die Augen fallendes Anzeichen dafür ist, wie die Landschaft eine immer größere Bedeutung gewinnt, denn mit ihr mußten die Gestalten des gesamten realen Daseins bisher nicht gekannte Rechte fordern. Am greifbarsten aber spricht sich die Wandlung der Zeiten bei unserm Nürnberger Meister vielleicht darin aus, daß nun antike mythologische Stoffe nicht mehr in der allzusehr umgedeuteten mittelalterlichen Überlieferung erscheinen, sondern daß er versucht, das Altertum selbst, so wie er es versteht, im Anschluß an die Natur wieder lebendig werden zu lassen, wobei natürlich die formale Seite der antiken Kunst um so mehr aus dem Spiele bleiben mußte, da Dürer das meiste nur aus der litterarischen Überlieferung von der stofflichen Seite her kennen lernte. Seine Phantasie war aber darum nicht weniger lebhaft dadurch angeregt. Mythologische Vorwürfe beschäftigen ihn auch später dann und wann immer wieder, am zahlreichsten aber begegnen uns jenem Gebiete entnommene Scenen in dem ersten Jahrzehnt seines selbständigen Schaffens. Das eigentlich Bedeutungsvolle für den Künstler war dabei, daß er aus solchen Anlässen, gleich den italienischen Genossen, mit der Natur in ihrer wirklichen Erscheinung sich rückhaltlos vertraut machte.

Daß neben den Schnitten zur Apokalypse im Jahre 1497 ein Stich wie die sogenannten vier Hexen entsteht, welcher die Wiedergabe des Frauenleibes zum Ziele hat, ist in dieser Hinsicht höchst bezeichnend. Von da ab stoßen wir für eine Reihe von Jahren fast regelmäßig auf Darstellungen aus der Antike. Das wieder in den Gesichtskreis eingetretene, in einem wundersamen Lichte erscheinende Altertum beschäftigte die Vorstellungen jener Zeit aufs lebhafteste. Es war darum ganz natürlich, daß auch bei Dürer die Anteilnahme an den Überlieferungen jener Vorzeit eine sehr rege war. Der Verkehr mit Pirkheimer bot ungesucht Gelegenheit zu reicher Belehrung. In Venedig hält Dürer bei seinem zweiten Aufenthalte in dessen Auftrag dann Umschau nach „Historien", d. h. nach unbekannten mythologischen Darstellungen. Der Maler muß sich viel über dergleichen „Historien" mit seinem humanistischen Freunde unterhalten haben, denn er schreibt nach Nürnberg, Pirkheimer wisse selber mehr, als die venetianischen Maler darstellten. Dürer gaben jene, oft seltsamen Erzählungen den willkommenen Anlaß, der Formen des menschlichen Körpers, deren Erfassen er so früh sein Augenmerk zugewandt hatte, empirisch Herr zu werden, was dann wieder auf die Vorstellung zurückwirkte, daß für den Aufbau jenes wunderbaren Organismus in seinen mannigfaltigen Gliederungen etwas Gesetzmäßiges sich ergründen lassen müsse.

Was jene mythologischen Darstellungen selbst anlangt, so vermögen wir uns jetzt in denselben vieles nicht zu deuten. Die oft wunderlich umgebildete Überlieferung stammt nicht selten aus einer unbekannten Quelle, und dann legte man oft noch einen Sinn unter, den wir nicht zu enträtseln vermögen, da gelegentlich eine ganz individuelle Auffassung sich eindrängte. In zahlreichen Fällen wird nur die Entdeckung einer litterarischen Notiz Aufschluß bringen können. Die künstlerischen Ziele, die Dürer bei solchen Blättern zugleich verfolgte, verleihen ihnen aber zu dem Reiz des Geheimnisvollen, das man so gern ergründen möchte, von der formellen Seite her stets einen eigentümlichen Wert. Wir beobachten Dürer in seinem Ringen, sich zur Klarheit durchzuarbeiten. Allerdings muß uns dabei das Interesse an dem Werdegang des Künstlers manchmal über die formale Erscheinung des Gebotenen hinweghelfen. Wir betrachten darum jene Blätter, die sich an die gelehrten Kreise der Zeit wendeten, mit wechselnden Empfindungen. Eine der anziehendsten Darstellungen darunter ist wohl der sogenannte kleine Satyr. Es überrascht uns, damals auf ein idyllisches Naturgefühl zu stoßen, das an moderne Auffassung gemahnt. Mitten im einsamen Walde erblicken wir einen bockfüßigen, zottigen Gesellen, der sich damit vergnügt, dem kleinen Satyrkinde und dessen wohlgenährter Mutter auf einem Dudelsack etwas vorzublasen. Die Stimmung eines von keiner Kultur berührten Naturdaseins kommt völlig anspruchslos und darum überzeugend zum Ausdruck. Man darf in diesem Falle mutatis mutandis an Böcklin erinnern[1]. Ein bedeutendes Blatt dagegen, mit dem man sich weniger leicht auseinandersetzt, ist das sogenannte große Glück, von Dürer selbst „Nemesis" genannt. Es ist eine Fortuna, die durch ihren Namen wie durch ihr Attribut des Zaumes den Menschen mahnt, die gespendeten Güter mit Maß zu genießen. Diesmal ist für einen solchen Nebensinn schon die antike Anschauung maßgebend, aber auch sonst darf man eine moralisierende Nebenabsicht für dergleichen Darstellungen fast als typisch ansehen. So rein poetische Conceptionen wie die erwähnte Satyrfamilie sind Ausnahmen.

Die Erscheinung des mächtigen, geflügelten Weibes, das auf einer Kugel stehend dahinschwebt, ist aller Anmut bar, während die Gebirgslandschaft unten in ihrer feinen Ausführung geradezu „anheimelnd wirkt". Die großen Flügel, welche die Gestalt als Allegorie kennzeichnen, wird man gleichfalls wie einst schon Vasari nicht ohne aufrichtige Bewunderung betrachten; aber auch die Behandlung des nackten Körpers, so abstoßend er auf den ersten Blick erscheinen mag, verrät durchweg neben dem vollen Verständnis für den organischen Aufbau der menschlichen Gestalt die höchste Sorgsamkeit. Dürer war es voller Ernst mit dieser Figur.

Um gegen ihn nicht ungerecht zu sein, wollen wir uns an ein anderes hart verurteiltes Bild eines späteren Meisters, an den Mars des Spaniers Velasquez, erinnern. Sein Biograph Justi meint[2]: „Die klassischen Stoffe sind heute in einer schlimmen Lage. Im siebzehnten Jahrhundert der Pedanterie, als selbst in Madrid der Lakei latinisierte, arbeiteten

die antiken Namen für ein Bild, heute entstrahlt ihnen ein Frost von Langeweile. Wo der Künstler sie durch Griffe in die Natur zu beleben sucht, da ergießt die unfruchtbare Gelehrsamkeit ihren Spott. Die antiken Figuren des Velasquez sind eigentlich nicht mehr Parodie als die des Rubens und der Renaissance". Der spanische Maler hatte nämlich das Musterbild des rasenden Dämons, der kein Gesetz kennt, „in einer schnauzbärtigen Gestalt aus den Horden der Tilly und Maradas" gefunden. Das ist an sich nicht so übel gedacht, und zugleich müssen wir dem Maler nachrühmen, daß er sein Modell mit dem ihm eigenen Verständnis für die Leben atmende Natur wiedergab. So mutet uns das Bild zwar sehr seltsam an, aber wir können ihm ein gewisses Interesse nicht versagen. Der Meister hat doch eine ganz bestimmte Wirkung erzielt. Alles das gilt in seiner Weise auch für das Dürersche Blatt. Eine antike Vorstellung wieder aufleben zu lassen, war damals nichts Geringes. Das Gedankliche bestimmte dabei freilich oft allzu einseitig die formelle Ausgestaltung. Für Dürer waren wohl auch diesmal Gespräche mit Pirkheimer die Quelle, aus der er schöpfte. Wie Fortuna schon im Altertum gelegentlich insana und bruta genannt wird, so dachte sie sich offenbar auch Dürer als eine ältliche Parze, die ohne innere Anteilnahme schenkt und nimmt. Die kalten, keinerlei Gefühl verratenden Züge des geradeaus schauenden Antlitzes sind sicher beabsichtigt. Merkwürdig ist, daß er die Göttin nicht nach dem Vorbild der Antike die Kugel nur wie im Schweben berühren ließ; es nimmt sich recht pedantisch aus, daß die Gestalt auf so unsicherer Fläche einen festen Stand zu gewinnen sucht. Indes gerade dies reizte ihn, denn der Organismus des Körpers konnte dabei recht augenfällig in Thätigkeit treten. Dergleichen, mit solchem Verständnis des Muskelspiels durchgeführt, war für jene Zeit etwas Überraschendes.

Noch ein anderer Umstand läßt das Blatt für das Verständnis Dürers wichtig erscheinen. Bei früheren mythologischen Darstellungen wurden ältere, an italienische Vorbilder sich anlehnende Studien verwertet. Von andern zurechtgelegte Formen konnten einen Dürer jedoch nicht befriedigen. Einem innern Drange folgend, wandte er sich der Natur selbst zu. Proportionsstudien sollten ihm, wie wir wissen, den richtigen Weg zeigen, seine Gestalten selbständig zu entwerfen. Aber gegen die Annahme, daß Idealproportionen gefunden werden könnten, mußten sich bei seiner vorurteilslosen Naturbetrachtung bald Zweifel regen, und vor die Wirklichkeit gestellt, hat er bei jener Fortuna sich ihr hingegeben, wie er es kaum wieder that. Als einen momentanen Rückschlag vergeblichem Bemühen gegenüber können wir die Figur recht wohl verstehen. Sie ist der Gegenpol der im Altertum wie in der neueren Zeit so oft gesuchten Normalgestalt, die sich aber noch immer als ein Phantom erwiesen hat. Dürer hat später den Gedanken an Normalproportionen überhaupt aufgegeben. In auffallender Weise machte sich bei ihm schon damals eine solche Anschauung geltend. Einen Kultus des Häßlichen wollte er mit seiner Gestalt keineswegs befürworten, der Grund war ein ganz anderer. Er hielt das Leben in allen seinen Gebilden der Beachtung wert, und so konnte es auch kommen, daß er in seinem suchenden Streben den Erscheinungsformen sich einmal so rückhaltlos unterordnete. Überdies mochte der Gliederbau des mächtigen Frauenleibes ihm gerade für die dämonische Gestalt passend erscheinen, die launenhaft oftmals rauh wieder zerschlägt, was sie soeben hatte herrlich entstehen lassen. In jene Zeit fallen ja auch Tier- und Pflanzenstudien, in denen Dürer in verwandter Weise mit aller Genauigkeit und Feinheit die wirkliche Erscheinung festzuhalten sich bemühte. Er ließ damit die botanischen und zoologischen Schriftsteller jener Zeit weit hinter sich. Sie hatten noch kaum angefangen, statt der alten Überlieferungen sich die Natur selbst anzusehen.

Welchen Wert Dürer jenen mythologischen Darstellungen beimaß, beweist schon äußerlich das große Format mehrerer solcher Blätter. Auch ein größeres Gemälde, das einzige streng mythologische, das wir von Dürers Hand kennen, gehört hierher. Es trägt das Datum 1500 und stellt Herkules im Kampfe gegen die stymphalischen Vögel vor. Die wunderliche Auffassung derselben als sirenenartiger Gestalten ist ihm durch irgend welche Vermittlung aus Italien zugekommen [1].

Von der formellen Eigenart der Antike konnte er nur unklare Vorstellungen haben. Nur einzelnes und das zumeist in abgeleiteter Form ist ihm von dieser Kunst zu Gesicht gekommen und von ihm benutzt worden. Um so

ungehinderter konnte er nach Humanistenweise von den Idealen der alten großen Meister träumen. Er klagt über den Untergang der „edlen Bücher“, in denen beschrieben war, „wie man einn wohlgestaltt Gliedmaß der Menschen machen sollte“. Er nimmt an, daß sie „am Anfang der Kirchen“ aus Haß gegen die Abgötterei vernichtet worden seien. Wenn er zugegen gewesen wäre, so würde er, wie er einmal schreibt, gesagt haben: „O lieben heiligen Herren und Väter, um des Bösen willen wöllt die edlen erfundenen Kunst, die do durch groß Mühe und Erbet zusammenbracht ist, nit so jämmerlich tödten. Denn die Kunst ist groß, schwer und gut, und wir mügen und wöllen sie mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden“. Die Vorschriften für die Proportion des Apollo denkt er sich verwertbar, um Christus, „der der schönste aller Welt ist“, würdig zu bilden; desgleichen möchte er Maria in keuscher Schönheit an die Stelle der Venus und Simson an die des Herkules treten lassen[1]. Es sind das Gedanken, die ihm am Schreibtisch kamen. Das Leiden Christi stand, um nur auf eines hinzuweisen, für sein unmittelbares Empfinden viel zu sehr im Vordergrund, als daß es ihm möglich gewesen wäre, ein apollinisches Schönheitsideal auf ihn zu übertragen. In welcher Sicherheit und Bestimmtheit er seine eigenen Wege wandelte, beweist besser als alles andere, daß auch durch den zweiten Aufenthalt in Venedig, der uns jetzt beschäftigen soll, sein Stil keine sein wahres Wesen berührende Beeinflussung erfuhr. Aber merkwürdig bleiben solche Phantasieen. Verwandte Anschauungen haben bald darauf den italienischen Kunstformen die Wege über die Alpen geebnet.

X. Zweite Reise nach Venedig.

Wenn wir nach einem Zeitpunkt suchen, um von da aus Umschau über Dürers Entwicklung und sein Schaffen zu halten, so bietet sich ungesucht das Jahr 1504 als solches dar. Jenes Datum tragen die eigenhändig durchgeführte Anbetung der Könige in Florenz, wie die sogenannte grüne Passion und der Stich Adam und Eva. Alle drei Werke markieren Höhepunkte in des Künstlers Schaffen. Er hat bis dahin viel ausgeführt und daneben eine umfassende Thätigkeit in den mannigfachsten Studien entfaltet, worüber uns heute noch eine große Anzahl erhaltener Blätter belehrt, die teils als Skizzen um ihrer selbst willen entworfen worden waren und teils Vorstudien zu einzelnen Werken bildeten, wie uns z. B. solche für den Stich Adam und Eva erhalten sind. Auf dem Gebiete des Holzschnittes war schon die Vervollkommnung erreicht, die uns an dem Marienleben erfreut. Auf dem Gebiete des Kupferstiches hatte er in dem eben genannten Blatte eine Höhe erklommen, von der aus er neue Wege zu suchen unternahm, und auf dem Gebiete der eigentlichen Malerei war neben einer Anzahl Porträts, auf die er mit aller Befriedigung zurückblicken konnte, in der Anbetung der Könige ein fein durchgeführtes Werk geschaffen, das sich in der Rotunde der Uffizien-Sammlung in Florenz neben einer Reihe der hervorragendsten Gemälde aller Zeiten mit Ehren behauptet. In der grünen Passion liegt ferner ein Werk farbig zeichnender Technik vor, das zu den abgeklärtesten Dürerschen Schöpfungen zu rechnen ist. Daneben hatte er in seiner Weise sich dem Altertum zu nähern versucht und seine Proportionsstudien des menschlichen Körpers wie des Pferdeleibes ernstlich aufgenommen. So kam er nicht nur als ein fertiger, sondern auch als ein bereits anerkannter Meister nach Venedig, als ihn das Ende des Jahres 1505 zum zweitenmal dorthin führte[1]. Der Aufenthalt daselbst währte vom Schlusse des Jahres 1505 bis in das Jahr 1507 hinein. Da es ein günstiges Geschick gefügt hat, daß uns ein Teil der Briefe erhalten blieb, die Dürer von dort an seinen Gönner und Freund Pirkheimer nach Nürnberg geschrieben hat[2], so ist uns mancher interessante Einblick in jene Tage vergönnt. Auch der materielle Gewinn, der Dürer durch diese Reise erwuchs, war nicht allzugering. Er konnte Schulden tilgen und sein väterliches Haus, das er gemeinsam mit seinem Bruder Andreas besaß, von der darauf lastenden Hypothek freimachen. Schon im Jahre 1509 war er dann im stande, das Eckhaus am Tiergärtner Thor, das allbekannte Dürerhaus, unter sofortiger Zahlung des größeren Teiles der Wertsumme zu erwerben, während das andere Haus in der Burgstraße gleichfalls in seinem Besitz blieb.

Es waren in so mancher Hinsicht beglückende Zeiten, die er damals verbrachte. Im geschäftlichen Verkehr mit den Italienern machte er freilich manche üble Erfahrung, und besonders seine Kunstgenossen gaben ihm zu lebhaften Klagen Anlaß, nur der hochbetagte, treffliche Giovanni Bellini, zu jener Zeit noch der hervorragendste Maler der Stadt[3], hatte sich freundlich zu ihm gestellt. Dürer erzählt selbst, daß der Italiener zu ihm in die Werkstatt kam und etwas von seiner Hand zu besitzen wünschte. Wie Camerarius wohl nach Dürers eigener Mitteilung berichtet, bewunderte er nicht wenig die Feinheit, mit der der deutsche Genosse das Haar wiederzugeben verstand. Er bat deshalb um ein Exemplar der hierzu verwendeten Pinsel, worauf ihm der

Meister eine Handvoll, wie sie umherlagen, hinhielt. Bellini glaubte natürlich, nicht richtig verstanden zu sein, aber Dürer konnte einfach sagen, daß er sich nie anderer bediene. Im übrigen rühmt er vielfach das freundliche Entgegenkommen, das er von seiten der Vornehmen erfuhr. Seine Zeit nützte er wohl aus, er arbeitete auf Bestellung und zu eigenem Studium, und wir können uns lebhaft vorstellen, wie sein erregbarer Geist von dem vielen Neuen, das ihm unter anderem auch auf theoretischem Gebiet entgegentrat, hingenommen war. Der Ton seiner Briefe, zumal auch die Sorge um die Seinen ihn mit der Zeit weniger in Anspruch nimmt, wird allmählich sichtlich freier; er weiß sein Deutsch recht gut zu gebrauchen, so daß wir auch oft um des Ausdrucks willen mit Interesse lesen, was er schreibt. Die mannigfachen derben Scherze, zu denen ihm Pirkheimers Verliebtheit Anlaß giebt, müssen wir wesentlich auf Rechnung des Zeitgeschmackes setzen. Aber wenn uns auch dergleichen abstößt, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß Dürer dem hochstehenden Freunde zu Gemüte führen will, wie solches Gebahren seiner recht unwürdig sei. Wirklich ergötzlich ist daneben, wie der Maler den Ratsherrn, der ihn mit allerlei Aufträgen, z. B. dem Ankauf von Edelsteinen oder Kranichfedern („Narrenfederle“ meint Dürer) quält, um seiner großen Eitelkeit willen reichlich mit Spott bedenkt.

Ob irgend ein bestimmtes Vorkommnis zu der Reise über die Alpen den Anstoß gab, wissen wir nicht. Vasaris Mitteilung, daß die bekannte Nachbildung von Blättern des Marienlebens durch den Kupferstecher Marc Anton dazu veranlaßt habe, ist wenigstens sonst nicht weiter bezeugt, und der sehr verbreiteten Annahme, daß der Auftrag, die Altartafel des „Rosenkranzfestes“ zu malen, den Meister über die Alpen geführt habe, widerspricht die anfängliche Erwähnung derselben in dem ersten venetianischen Briefe, denn der Wortlaut jener Stelle nötigt zu dem Schluß, daß Pirkheimer bis dahin nichts von dem Bilde gewußt hat[1]. Jedenfalls ist Dürer, der sich für die Reise das Geld von Pirkheimer borgen mußte, durch die Aussicht auf ansehnlichen Verdienst gelockt nach Venedig gegangen.

Das genannte Bild (Abb. 29), die Hauptarbeit während jenes Aufenthaltes im Süden, nahm die Zeit vom Februar bis September 1506 in Anspruch. Nach so mancher Sorge, die an Dürer auch in der Lagunenstadt herangetreten war, bezeichnet die Beendigung jener Arbeit einen der frohesten Augenblicke in seinem Leben. Reichliches Lob wurde seinem Werk allseitig gespendet, und auch er selbst war davon sehr befriedigt. Stolz schreibt er das eine Mal nach Nürnberg: „Ich habe die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüßte ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt spricht Jedermann, sie hätten schönere Farben nie gesehen.“ Selbst der Doge und der Patriarch von Venedig kamen, um die Tafel in Augenschein zu nehmen, noch ehe sie vollendet war. Auf politisches Eigenlob des Freundes anspielend scherzt er in einem andern Brief: „Und wie Ihr Euch selbs wohlgefallt, also gib ich mir hiemit auch zu verstehen, daß besseres Mariabild im Land nit sei. Wann all Künstner loben das, wie Euch die Herrschaft .... Sie sagen, daß sie erhabener, löblicher Gemäl nie gesehen haben.“

Leider sind wir nicht mehr in der Lage, auch unsererseits des Bildes uns ungestört zu freuen. Die ursprüngliche Schönheit hat gar zu sehr gelitten.

Der Gegenstand der Darstellung ist der, daß Papst und Kaiser nebst zahlreichen andern Gestalten, die um sie her knieen, mit Rosenkränzen geschmückt werden. Dem Kaiser setzt die in der Mitte des Bildes thronende Madonna den Kranz selbst auf, der Papst empfängt ihn von dem Christkind, der heilige Dominicus, der Stifter des Rosenkranzes, legt ihn, zur Rechten des Thrones stehend, einem etwas nach dem Hintergrund zu knieenden Heiligen aufs Haupt; die übrigen Personen erhalten die ihrigen von reizenden, auf sie herabschwebenden Engelknaben. Die über dem Haupte der Madonna befindliche Krone und der als Hintergrund des Thrones dienende Teppich werden gleichfalls von solchen Engeln gehalten. Sehr glücklich sind die beiden knieenden Hauptgestalten links und rechts von dem Throne der Maria angeordnet. Diese drei Personen bilden sozusagen den architektonischen Mittelpunkt, um den die übrige Schar in ungezwungener und doch geschlossener Gruppierung kniet, während anderseits der für den Aufbau des Ganzen nötigen Regelmäßigkeit der Mittelgruppe durch das lebendig

bewegte Christuskind und den frei neben die Madonna gestellten Dominicus das nötige Gegengewicht in ungesuchter Weise gegeben ist. Die feierliche Stimmung des Ganzen aber Ganzen bildet unter sonnig blauem Himmel eine reich komponierte Landschaft, deren feines Detail auch jetzt noch im Sinne des Meisters zur Geltung kommt. Springer, der das Bild



Abb. 29. Das Rosenkranzfest. Gemälde im Besitze des Klosters Strahow zu Prag.

schön versinnlichend, hat sich zu den Füßen der Madonna in der zwischen Papst und Kaiser vorhandenen Lücke ein höchst anmutiger, musizierender Engel niedergelassen. Das Motiv ist Bellini entlehnt. Den Hintergrund des noch in etwas besserem Zustand kannte, rühmt das bis dahin bei Dürer nicht zu beobachtende Streben, „die Farben auf einen recht kräftigen Akkord zu stimmen“. Jene Pracht, die einst die Beschauer entzückte und selbst das Prager

Inventar, als das Bild dahin gekommen war, zu dem Ausdruck „ein fürnemes Stück“ veranlaßte, ist freilich unwiederbringlich dahin, aber noch läßt alles, wo die Zeichnung wenigstens sich geltend machen kann, eine ungewöhnliche Vollendung ahnen. Seinem künstlerischen Selbstgefühl hat der Meister dadurch Ausdruck verliehen, daß er rechts im Hintergrunde den Zettel, der die Inschrift trägt, selbst in der Hand hält. Der Name des neben ihm stehenden Begleiters ist zweifelhaft. An die Ausführung des Werkes war Dürer erst nach sorgfältiger Vorbereitung gegangen. Einige Studien sind noch erhalten.

Daß Dürer außer jenem großen Altargemälde, für das er nur 85 Dukaten erhielt, noch so manches andere auf Bestellung gearbeitet hat, ersehen wir aus den Ersparnissen, die er nach Hause brachte. Einigemale deutet er auch in seinen Briefen darauf hin, so z. B. wenn er erwähnt, daß er Porträts zu malen habe. Seine bestimmte Auffassung und scharfe Wiedergabe der Erscheinungsformen mochte neben der etwas zurückhaltenderen Art der Venetianer durch die sprechende Unmittelbarkeit von großer Wirkung sein. Das Überzeugende und Durchschlagende der Porträts Mantegnas, wie so vieler, die im 15. Jahrhundert in Florenz entstanden sind, beruht auf verwandter Kunstrichtung.

Unter dem, was auf uns gekommen ist, weist die Datierung Gemälde und Zeichnungen jenen Tagen zu. Überaus sorgfältig und fein behandelt ist das kleine Bildchen in Dresden, das Christus am Kreuze ohne Maria und Johannes darstellt (Abb. 30). In einsamer Abendlandschaft, die nur unten am Horizont noch einiges Licht hat, hebt sich der plastisch herausgearbeitete Körper des Leidenden von einem ganz dunkeln Himmel ab. In tiefstem Seelenschmerz ist das Haupt bei leise geöffnetem Mund leicht zur Seite geneigt, und der Blick nach oben gerichtet. Völlige Stille scheint rings zu herrschen. Bewegung bemerken wir nur an den Zipfeln des Lendentuches, die vom Winde hin und her geweht werden. Ein so ergreifendes Stimmungsbild hat Dürer nicht zum zweitenmal geschaffen.

Die farbige Pracht des Rosenkranzbildes, zu der sich Dürer in Venedig durchgerungen hatte, kommt auch bei der jetzt in Berlin befindlichen thronenden Madonna von 1506 zur Geltung, und ebenso sind den reizenden Engelgestalten der Rosenkranztafel die auf dem Madonnenbilde vorkommenden ebenbürtig. Malerisch weit über die bisherigen Ziele hinaus geht dagegen die weiche Behandlungsweise des gebrochene Töne aufweisenden Frauenporträts hinaus, das vor nicht langer Zeit gleichfalls nach Berlin kam. Man bedauert, daß Dürer auf diesem Wege nicht fortschritt. Seine Kunst hätte so eine noch reichere Entfaltung gewinnen können, allein gerade Dürers Farbensinn war nicht seine starke Seite. Ein plastisch zeichnerisches Element wiegt in seinem künstlerischen Wesen durchaus vor.

Überhaupt bemerken wir, daß er auch sonst der italienischen Kunst nicht viel Einfluß zugestand. Er kam als fertiger Meister hin, eine veränderte Stimmung konnte da wohl noch vorübergehend zum Ausdruck gelangen, „einzelne Feinheiten venetianischer Kompositionsweise“ sollten einen tiefen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, aber im übrigen fühlte sich Dürer für seinen Stil zu sehr auf sich selbst gestellt. Sein Charakter, seine Art die Dinge zu sehen und aufzufassen, war zu bestimmt entwickelt, als daß eine Umbiegung seines künstlerischen Wesens möglich gewesen wäre. Seine kraftvolle Art hätte darüber zu viel Einbuße erleiden müssen. Er schlug denn auch das ehrenvolle Angebot des Rates von Venedig aus, gegen einen Jahrgehalt von zweihundert Dukaten (nach jetzigem Gebrauchswert etwa 5000 Mark) dort zu bleiben; wie er seine in der Heimat gewonnenen künstlerischen Grundanschauungen sich bewahrte, so kehrte er auch wieder in seine Vaterstadt zurück. Wenn wir den zersetzenden Einfluß bedenken, den alsbald die italienische Kunst auf die nordische auszuüben begann, so sind wir doppelt überrascht, wenn wir das Dürersche männliche Porträt betrachten, das in der Wiener Galerie hängt. Es ist von 1507 datiert, und somit noch in Venedig, oder nicht lange nach der Reise in Deutschland entstanden. Wir gewahren aber weder in der Auffassung noch in der Malweise eine veränderte Richtung.

Aber wenn auch Dürer für die Grundzüge seiner Kunst sich nicht beeinflussen ließ, so hat er doch anderweitige fruchtbare geistige Anregung empfangen, die auch seinem Schaffen zu gute kam. Die Farbenschönheit der venetianischen Bilder ist ein Ausdruck der dort gewonnenen Stimmung, die noch lange nach-

wirkte. Auch noch anderes trat dazu. Vor seiner Rückkehr in die Heimat machte er, wie er selbst schreibt, einen Ausflug nach Bologna, um sich in heimlicher Perspektive unterrichten zu lassen. Von wem sagt er nicht, auch wissen wir nichts über das, was ihm dort mitgeteilt wurde. Dagegen verraten uns zahlreiche Spuren, daß er in Venedig mit theoretischen Lehrsätzen Leonardo da Vincis bekannt wurde, und daß ihm auch manches, was von dessen Hand herrührte, zu Gesicht gekommen sein muß. Einen so theoretisch veranlagten Künstler wie Dürer mußten von dem großen Florentiner ausgehende Gedanken und Anschauungen auf das lebhafteste anregen. Er war, wie sein italienischer Genosse, Künstler und denkender Forscher. Beide strebten danach, die Natur ebensowohl schöpferisch zu bemeistern, als die verborgenen, dem Aufbau ihrer Gebilde zu Grunde liegenden Gesetze zu erfassen, und tiefere Einsicht in das Wesen der Kunst hatte in beiden die Anschauung geweckt, daß künstlerische Thätigkeit ein Schaffen sei, das neue, selbständige Gebilde neben die der Natur stelle. Wie mußten da die Gedanken und Lehren des älteren und vorgeschritteneren Meisters auf Dürer wirken! In wie lebhafte Erregung mußte sein Inneres versetzt werden, als ihm plötzlich vieles in ungeahntem Lichte erschien! Den Nachhall eines solchen Augenblickes verspüren wir in dem 1506 entstandenen Bilde Christus unter den Schriftgelehrten[1], das der Aufschrift zufolge in fünf Tagen gemalt wurde. Studien, die jedoch nicht notwendigerweise im Hinblick auf diese Arbeit gezeichnet worden sein müssen, waren indes voraufgegangen. Die Tafel ist, was die Anordnung anbetrifft, nicht mustergültig; aber darauf kam es dem Meister zunächst sicher nicht an. Was auch jetzt noch an dem sehr verdorbenen Bilde unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die zugespitzte Gegenüberstellung des feinen, jugendlichen Christuskopfes und der zum Teil wirklich knorrig zu nennenden, aber höchst mannigfach und ausdrucksvoll entwickelten Physiognomieen der Pharisäer, wozu ein lebhaftes Spiel der Hände tritt. Man glaubt zu spüren, daß eine unerwartet von irgend einer Seite hergekommene Anregung Dürer veranlaßt hat, den Pinsel in die Hand zu nehmen. Es galt eine rasche Probe der erwachten eigenen Kräfte. Recht charakteristisch ist für Dürer, daß das schnell hingeworfene Werk sich trotzdem noch durch feine Behandlung von Einzelheiten auszeichnet. Wie sehr gerade diese Seite Dürerschen Könnens Aufsehen erregte, entnehmen wir neben der bereits mitgeteilten Bellini-Anekdote auch daraus, daß der Maler Lorenzo Lotto etwa zwei Jahre nachher einen Pharisäerkopf aus jenem Bilde in eines seiner Gemälde in ziemlich genauer Kopie hinübernahm[2].

Ein zweites in die Augen fallendes Beispiel von Einwirkung Leonardos haben wir in Zeichnungen Dürers, auf welchen nebeneinander gereihte Köpfe durch Verschiebung des Knochenbaues in veränderte Typen sich verwandeln. Leonardo hat mannigfache derartige Studien zu Papier gebracht. Ihm hatte das Verständnis dafür sich erschlossen, wie die Natur ihren Reichtum zuwege bringt, und mit wirklich schöpferischer Phantasie versuchte er sich nun in solchen Gebilden. Was kann im Verein mit umfassender Naturbeobachtung für einen Künstler befreiender wirken und seine Gestaltungskraft mehr entfesseln als derartige Studien, und so treffen wir denn Dürer alsbald in seiner Weise auf den gleichen Pfaden. Ein Gefühl schöpferischen Könnens ohne Grenzen, das in solchen beglückenden Augenblicken sich regen mochte, ließ Dürer den merkwürdigen Ausspruch niederschreiben: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur und als möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt' er aus den innern Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen"[3]. Noch so manche Skizze, die hierher gehört, wäre anzuführen, denn von da ab gehen neben den andern Arbeiten wissenschaftliche Bestrebungen in erhöhtem Grade her. Auch auf technische Probleme dehnen sie sich aus. Unter dem, was die Berührung mit Leonardos Gedanken direkt bezeugt, sei noch auf die schönen in ein Rund wie eine Art Stickmuster eingezeichneten Knotenverschlingungen hingewiesen, die Dürer mit gewissen reizvollen Umbildungen wiedergab. Es sind deren sechs als Holzschnitte vorhanden. In dem niederländischen Tagebuch werden sie kurzweg „die sechs Knoten" genannt. Das Monogramm Dürers tragen sie erst in den späteren Drucken. Er selbst hat sie, da sie nicht sein geistiges Eigentum waren, nicht damit versehen. Die in Stich ausgeführten Originale entstanden, wie eine Aufschrift ergiebt, als Embleme einer von Leonardo gestifteten Akademie[4].

Endlich mußte die Rückkehr ins Auge gefaßt werden. Das reichbewegte Leben der Lagunenstadt, wie die Thätigkeit in so anregender Umgebung, wo auch das äußere Ansehen nicht mangelte, mochte die Verhältnisse der Heimat besonders eingeengt erscheinen lassen. In froher Laune hatte er einmal an Pirkheimer geschrieben: „ich bin ein sentilom[1] in Fenedig worden", jetzt preßte die Scheidestimmung dem Meister den Seufzer aus: „o wie wird mich nach der Sonne frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!" Nun, ganz so schlimm war es nicht. Er kam seiner selbst sicherer zurück, als er ausgezogen war, und eben diese Reise hatte ja auch für Nürnberg seine finanziellen Verhältnisse gebessert. Stetig ging es in dieser Beziehung aufwärts, und ebenso fand er jetzt neben der künstlerischen Thätigkeit mehr Zeit, seinen theoretischen, ihm sehr am Herzen liegenden Neigungen nachzugehen. Nach mehreren Jahren finden sich Anzeichen dafür, daß er bereits an einen Abschluß solcher Studien dachte, doch wurde zunächst nichts daraus.

Das Kunstverständnis des Publikums, das er sich wünschte, mußte er allerdings dauernd entbehren. Gerade in dieser Beziehung machte er bald die übelsten Erfahrungen, obwohl die Zukunft anfangs voll froher Aussicht für ihn gewesen war, und in schneidendstem Gegensatz zu dem Anerbieten eines nicht unansehnlichen Jahresgehalts von seiten der Venetianer steht die Thatsache, daß der Nürnberger Rat erst einige Jahre nach des Künstlers Rückkehr überhaupt etwas bei ihm bestellte.

XI. Die Epoche weiterer großer Gemälde und der drei Hauptstiche.

Für die nächsten Jahre bilden mehrere größere Gemälde des Meisters Hauptbeschäftigung. Den berühmten Stich Adam und Eva hatte er 1504 vollendet. Am wenigsten befriedigt bei diesem in so vieler Beziehung zu rühmenden Blatte der seelische Ausdruck. Die Darstellung der Verhältnisse im Aufbau des menschlichen Körpers und die Wiedergabe der Besonderheiten in den Erscheinungsformen beider Geschlechter hatten den Künstler von anderem abgelenkt. Da in Venedig sich die Gelegenheit ergab, unter günstigen Verhältnissen Studien nach der Natur zu zeichnen, so machte Dürer davon Gebrauch. Die Wahrnehmung, daß die Italiener in der Bildung des nackten menschlichen Körpers ihm überlegen waren, was er selbst einmal ausspricht, mußte ihm ein Sporn sein. Zwei getrennte Tafeln mit der Darstellung des Sündenfalles (Abb. 31[a] u. 31[b]), welche im Jahre seiner Rückkehr vollendet wurden, waren die Frucht davon. Einst schmückten diese Tafeln das Nürnberger Rathaus, jetzt befinden sich die Originale in Madrid[1]. Kopieen in Mainz, Florenz und Stockholm bezeugen das Ansehen, dessen das Werk sich erfreute. Die Proportionsverhältnisse sind jetzt ganz andere, namentlich ist Eva viel schlanker gedacht. Neben der sichtlich größeren Freiheit in der Gesamtbehandlung bemerken wir aber vor allem eine mehr vertiefte Auffassung. Die breitere Malweise, die man wahrnimmt, ist wohl ein Nachklang des venetianischen Aufenthaltes; die treffliche plastische Modellierung und Rundung beobachten wir ähnlich schon bei der grünen Passion und dann wieder bei dem Christusbild in Dresden. In mannigfacher Hinsicht muß die Gestalt der Eva trotz nicht zu leugnender formeller Mängel als wohlgelungen bezeichnet werden. Alles ist gegen früher lebensfrischer geworden. Verführerisch blickt ihr Auge, zugleich aber verrät sich die Regung innerer Unsicherheit nicht bloß in den Gesichtszügen. Prüfenden Blicks schaut sie etwas von der Seite nach Adam hin. Wie nebenbei nimmt die Linke bei leise zur Seite geneigtem Oberkörper den für sie selbst von der Schlange herabgereichten Apfel in Empfang, und gleichsam Halt suchend faßt die Rechte in nervöser und darum etwas gezwungener Bewegung der Finger an einen Seitenast des Baumes. Weniger befriedigend erscheint der seelische Ausdruck bei Adam. Mit der rechten Hand macht er eine Bewegung, die etwas Zweifel verrät. Er ist offenbar überrascht und hat den Apfelzweig nur mit zwei Fingern gefaßt. Aber die Fingerhaltung hat etwas Geziertes, und im Gesicht gewahren wir lediglich den Ausdruck eines Erstauntseins, das ohne viel Sträuben sich besiegen lassen wird. Wir vermissen die Andeutung eines inneren Kampfes.

Eine Lucretia, die im Anschluß an jenes Werk geplant war, gedieh zunächst nicht über Entwürfe hinaus.

Die Ausführung des Sündenfalles hatte Dürer wohl aus eigenem Antrieb begonnen. Von bestellten Arbeiten beschäftigte ihn dann zuerst eine Tafel, wozu ihm ein Auftrag von dem sächsischen Kurfürsten erteilt worden war, mit dem er, wie wir gesehen haben, schon lange in Verbindung stand. Es war die Darstellung des Martyriums der Zehntausend unter König Sapor, eine schreckliche, künstlerisch undankbare Massenhinrichtung. In Gegen-

wart des Königs und seines Gefolges werden die Märtyrer geköpft, erschlagen, gesteinigt, gekreuzigt und von Felsen in dorniges Gestrüpp hinabgestoßen. Neben der geschäftsmäßigen Gefühllosigkeit der Henker war stille Ergebung der dem Tode geweihten Opfer alles, was an seelischer Stimmung ausgedrückt werden konnte. Bei dem überall vor sich gehenden Hinschlachten findet das Auge noch eine Art Ruhepunkt an einem Zuge Gefangener, die einen Hohlweg zu schroff abfallenden Felsen erst hinaufgeführt werden, um das Los vorausgegangener Leidensgefährten zu teilen, die wir bereits hinabstürzen sehen. Einigermaßen erträglich macht den Gegenstand nur der kleine Maßstab, der zugleich eine gewisse Massenwirkung durch die geschickte, das ganze Terrain füllende Verteilung der Gruppen erreichen ließ. Wir bedauern Dürer, daß er nach seiner Rückkehr aus Italien mit einem solchen Thema behelligt wurde, das ihn so wenig die Flügel regen ließ und eine so zeitraubende Kleinarbeit forderte. Wir müssen uns den Meister vorstellen, wie er monatelang immer wieder vor der mäßig großen Tafel sitzt, um die Landschaft aufs sorgfältigste in allen Einzelheiten durchzuführen und die überaus große Anzahl kleiner und kleinster Figuren eine nach der andern in immer neuen Stellungen, Verkürzungen und Wendungen zu entwerfen und zu vollenden. An seine Ausdauer und seine Erfindungskraft waren da keine geringen Ansprüche gestellt. Die Freude an dem Gliederbau der menschlichen Gestalt und an der Feinmalerei, die Dürer im Blute steckte, läßt es allein verstehen, daß er nicht ermüdete. Als das Werk vollendet war, schreibt er an Jacob Heller in Frankfurt: „Ich wollte, daß Ihr die Tafel sähet, ich bin der Meinung, sie würde Euch wohlgefallen“. Durch die Zeit ist der Farbenschmelz schwer beeinträch-

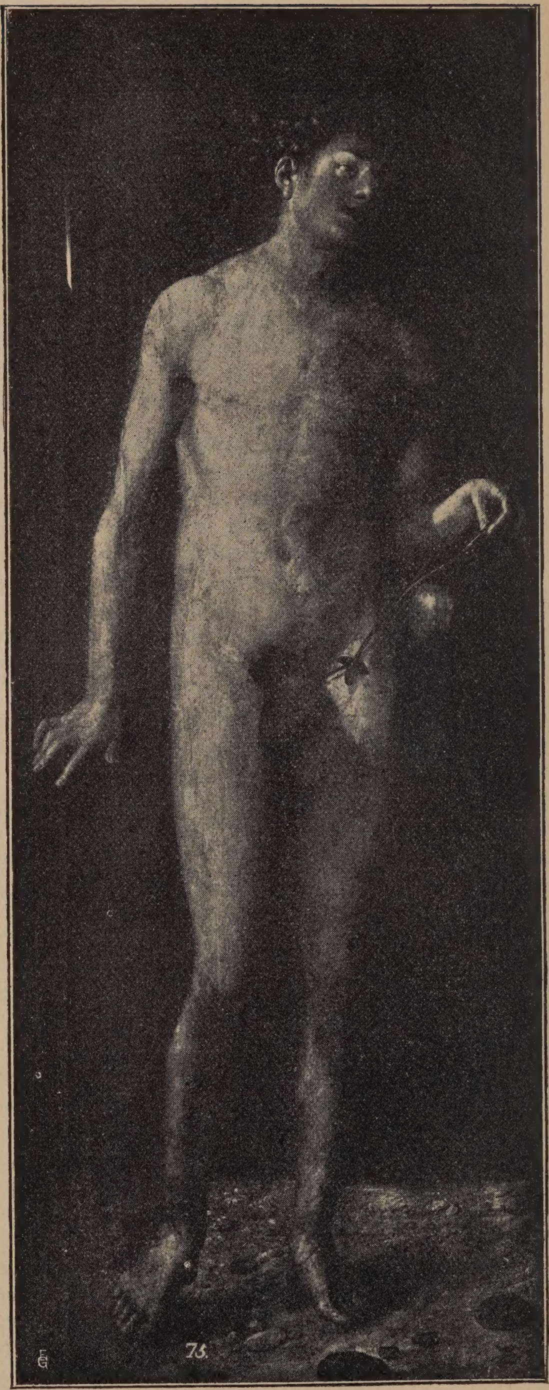


Abb. 31a. Adam.
Ölgemälde von 1507 im Pradomuseum zu Madrid.

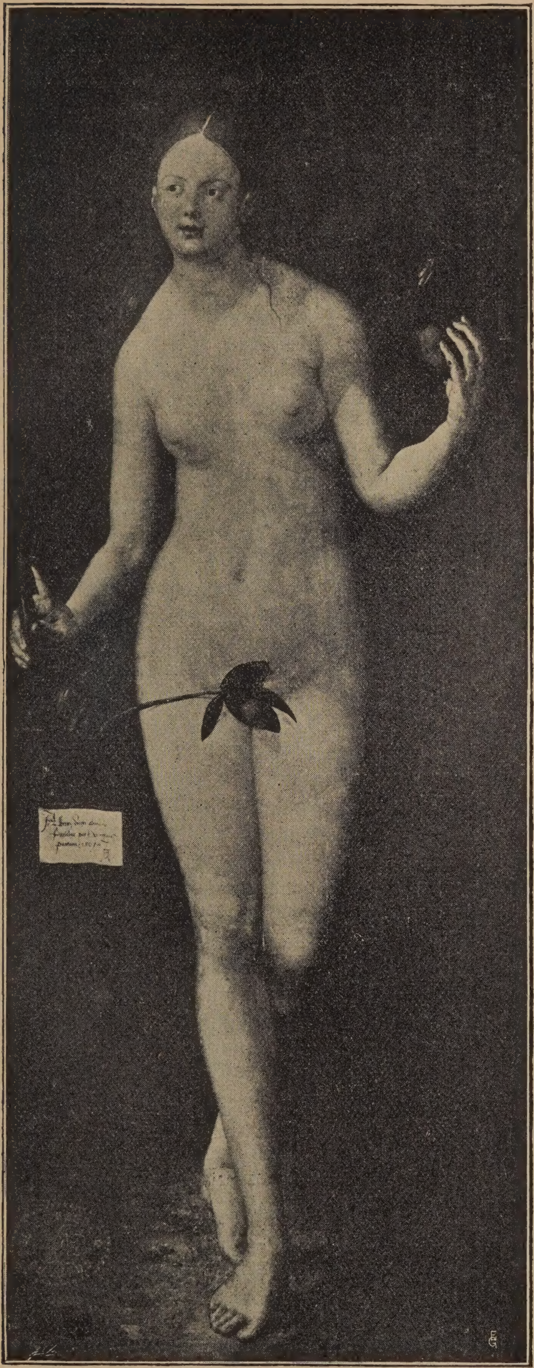


Abb. 31b. Eva.
Ölgemälde von 1507 im Pradomuseum zu Madrid.

tigt worden, den Einzelheiten geht man aber unleugbar noch mit Interesse nach. Begreiflicher wird uns Dürers Befriedigung an solcher Arbeit beim Blick auf zwei Papierzeichnungen, die neben seinen weiteren großen Tafeln in den nächsten Jahren entstanden. Sie stellen über je einem dekorativen friesartigen Streifen die Auferstehung Christi (Albertina in Wien) und das alttestamentliche typologische Vorbild dazu, den Sieg Simsons über die Philister[1] (Kupferstichkabinett in Berlin) vor. Ursprünglich gehörten sie natürlich als Gegenstücke zusammen. Den mit Feder und Pinsel grau in grau ausgeführten und weißgehöhten Zeichnungen eignet durch reiche und kräftige Abstufung von Licht und Schatten so zu sagen ein warmer Farbenton, ja man kann mit vollem Recht selbst von „blendender Lichtwirkung“ sprechen, und staunenswert ist die Bestimmtheit, mit der auch die feinsten Einzelheiten dem Auge sich darstellen. Dürer fühlte sich eben bei solchen Arbeiten in seinem Element. Die zeichnerische Technik übte er zu Zeiten mit ganz besonderer Vorliebe, und Meister in der Handhabung des Grabstichels arbeitet er in diesem Fall wie auf der Kupferplatte, nur daß der Federstrich geschmeidiger ist und darum noch freier wirkt als die in Metall gegrabene Linie. Man kann nichts Entzückenderes sehen als diese alles in der schärfsten Durchbildung aufs lebendigste vorführende Klein- und Feinmalerei. In dem dekorativen Nebenwerk macht sich eine humorvolle Auffassung geltend, namentlich wird einem kostbar gezeichneten Teufelchen gar übel mitgespielt. Allerdings geht eine solche, aus einem überreichen Füllhorn ausschüttende Kunstweise auf Anschauungen zurück, aus denen Dürer sich herauszuarbeiten strebte, aber sie vergegenwärtigt jene Neigung von der Seite ihres höchsten Reizes, und ander=

seits weist sie in der Durchführung wieder vorwärts auf verwandte Strömungen in der späteren holländischen Malerei.

Außer dem, von dem sächsischen Kurfürsten gewünschten Bilde, hatte noch im Jahre 1507 der Kaufmann Jacob Heller in Frankfurt einen Flügelaltar bestellt, und im nächsten Jahre kam der weitere Auftrag, ein Altarbild für die neugestiftete Kapelle des Zwölfmännerhauses in Nürnberg zu malen. Das Glück schien günstig, indes die Bezahlungen, die geleistet wurden, waren nicht entsprechend. Als jenes für die Allerheiligenkirche in Wittenberg bestimmte Bild der Hinrichtung der Zehntausend fertig war, schreibt Dürer an Heller[1], daß er nur 280 Gulden dafür erhalten habe. „Es verzehrts einer schier dabei", fügt er hinzu. Nicht lange darauf hatte er unerquickliche Auseinandersetzungen mit Heller selbst über das gleiche Thema. Dürer war eben kein Geschäftsmann. Begeistert für seine Kunst wiegte er sich, wenn Bestellungen kamen, nur zu sehr in dem Traume, etwas Schönes und Vollendetes schaffen zu können; mit Feuereifer ging er an die Arbeit, und sein Künstlerstolz erlaubte ihm nicht, Minderwertiges abzugeben. „Bauerntafeln" sollten nicht aus seinem Atelier hervorgehen[2]. Hintennach mußte er sich dann überzeugen, daß er schlecht gerechnet hatte, während auf der andern Seite Kunstverständnis nur zu sehr mangelte. Die Korrespondenz mit Heller ist in dieser Beziehung ein kulturgeschichtlich höchst merkwürdiges Denkmal. In Venedig hatte er es besser getroffen. Da fand er, wie er an Pirkheimer schreibt, so „vernünftige Gelehrte", so gute „Lautenschlager und Pfeiffer" und Leute so „verständig in Gemäl" (d. h. mit so viel Verständnis über Gemälde urteilend), daß es ihm „am Herzen sanft that"[3].

Es ist rührend zu sehen, wie Dürer nach dem Höchsten strebt. Besorgt um sein Bild wie ein Vater um sein Kind, möchte er es nur in sorgsamster Ausführung und herrlichstem Farbenglanz hinausgehen lassen, damit es durch ungetrübte Schönheit noch die fernsten Geschlechter erfreue. Der Besteller erweist sich knauserig und drängt auf Ablieferung, aber der Meister, der nur etwas Vollkommenes aus der Hand geben will, braucht über ein Jahr, bis er fertig ist. Dank jener Korrespondenz und der zahlreichen, gerade zu diesem Bilde erhaltenen Handzeichnungen sind wir über das Werden jener Tafel so gut unterrichtet, wie dies bei nicht vielen älteren Kunstwerken der Fall ist. Nachdem das Werk nur etwas über hundert Jahre auf dem Altare der Frankfurter Dominikanerkirche gestanden hatte, für den es von dem Stifter bestimmt worden war, überließen es die Mönche im Jahre 1618 gegen eine Jahresrente dem Kurfürsten Maximilian von Bayern. Eine nichts weniger als ebenbürtige Kopie trat in Frankfurt an seine Stelle. Die ungewöhnliche Schönheit des Bildes fand selbst in einem Inventare der Kunstschätze der Münchner Residenz vom Jahre 1627 unverkennbaren Wiederhall, leider aber ging es schon im Jahre 1674 bei einem Brande zu Grunde, nur die erwähnte Kopie mit den nicht von Dürer selbst gemalten Flügelbildern[4] hat sich erhalten.

Dürer war an die Ausführung der Himmelfahrt Mariä für den Frankfurter Kaufmann, denn das war die ihm gestellte Aufgabe, in der Absicht gegangen, nur etwas durchaus seiner Würdiges zu liefern. Nach Vollendung der Marter der Zehntausend vertiefte er sich seit dem Frühjahr 1508 ganz in diese Arbeit. Die vorbereitenden Studien betrieb er mit solcher Gründlichkeit, daß er im August um die Erhöhung des ursprünglichen Preises von 160 auf 200 Gulden bitten muß, um nicht gar zu sehr in Schaden zu kommen. Mit Mühe schlägt er diesen Preis von dem lediglich kaufmännisch denkenden Besteller heraus. Die herrlichen, noch zahlreich vorhandenen Handzeichnungen erzählen uns, daß nicht nur die einzelnen Gestalten, sondern auch Köpfe, Hände, wie wichtigere Gewandpartieen im einzelnen aufs sorgfältigste vorher entworfen und so durchgebildet wurden, daß jene Stücke fast einen ganz selbständigen Wert haben. Dürer nimmt natürlich nur die reinsten Farben, er untermalt aufs gewissenhafteste, und als die Tafel schon fertig ist, übergeht er sie noch zweimal, um ihr jede mögliche Dauer zu sichern. Bei der Ablieferung kann er daher schreiben, daß sie fünfhundert Jahre sauber und frisch sein werde, denn sie sei nicht gemacht, wie man sonst zu machen pflege. Er mahnt, sie vor dem Weihwasser zu behüten, und will in zwei oder drei Jahren selbst kommen, um sie noch einmal zu firnissen; auch bittet er den Empfänger, bei der Aufstellung zugegen zu sein, damit sie nicht beschädigt werde. Es ist einer der beklagenswertesten Verluste, daß wir auch für dieses Bild auf die Kenntnis der Kom-



Abb. 32. Himmelfahrt Mariä.
Gemalt i. J. 1508/9 für den Kaufmann Heller in Frankfurt.

position und die Beurteilung der Zeichnung angewiesen sind, so weit dies nach vorhandenen Studienblättern geschehen kann.

Die unmittelbar vorher fertiggestellte Marter der Zehntausend verrät in nichts, daß Dürer in den letzten Jahren innerlich fortgeschritten war, die Anlage des neuen Bildes dagegen erscheint in ihrer klaren Durchsichtigkeit als die reife Frucht der bisherigen Entwicklung des Meisters. Melanchthon gegenüber hat er später einmal geäußert, er habe sich erst allmählich zu der Anschauung durchgerungen, daß Einfachheit das höchste Ziel der Kunst sei. Die vorliegende Komposition kann als eine Etappe auf diesem Wege gelten. Es kennzeichnet sie ungesuchte Gruppierung und klares Auseinanderhalten der einzelnen Gestalten. In der Höhe schwebt Maria in demütiger Haltung zwischen den durch höchste Würde ausgezeichneten ernsten Gestalten Christi und Gott Vaters, die im Begriffe sind, ihr eine Krone auf das Haupt zu setzen. Die Umgebung belebend umflattern reizende Seraphim die Gruppe. Unten steht im Vordergrund einer weiten, heitern Landschaft der Sarg der Auferstandenen, um den die Apostel versammelt sind. Das, was sich eben ereignet hat, reflektiert sich in ihnen in verschiedener Weise. Einer blickt gebückt in den Sarg, um zu sehen, ob er denn wirklich leer sei, andere wenden mit verwunderten Geberden sich einander zu, die Mehrzahl hat den Blick nach oben gerichtet. Die schöne Anordnung ist aus der umstehenden Skizze ersichtlich (Abb. 32). So viel Würde und so viele bedeutende Köpfe finden wir auf keinem andern, bis dahin in Deutschland entstandenen Bilde. Da erfreut es uns besonders, daß alles das aus Dürerscher Kunst selbst herausentwickelt ist. Wir gewahren nirgends direkte Anklänge an die Fremde, alles ist vollständig Dürers Eigentum. Die Madonna voran ist keine Königin des Himmels, wie der Süden sie liebte. Eine demütige deutsche Frau und Mutter erschien in Dürers Augen würdig genug, jene Krone zu empfangen. Eine solche Gestalt mußte jedermann im Volke verständlich sein, ihr konnte man sich vertrauensvoll nahen. Wir begegnen hier einer Anschauung, von der, wenn auch in anderem Sinne, sich die holländische religiöse Malerei des 17. Jahrhunderts ebenfalls wieder leiten ließ. Wenn italienischer Einfluß vorliegt, so ist das nur so zu verstehen, daß in Dürers Wesen jenseits der Alpen eine Abklärung sich vollzogen hat.

Den reinsten Genuß gewähren uns die für das Bild gemachten Studien. Eine Hand (Abb. 33) und ein Kopf (Abb. 34) mögen eine Ahnung von der hohen Vollendung jener Skizzen vermitteln. Die Hand kann nebenbei auch als ein anschauliches Beispiel dafür dienen, wie Dürer den gesamten Organismus eines Gebildes der Natur zu erfassen verstand. Angesichts solcher Vorarbeiten kann man sich nicht wohl denken, daß er bei der Ausführung noch mehr hätte hineinlegen können. Sechzehn solche, auf getöntes Papier mit dem Pinsel gezeichnete Vorarbeiten sind auf uns gekommen. Den Altar mußte Dürer nach alter gotischer Sitte, die in Deutschland noch allgemein herrschte, als Flügelaltar anlegen. Davon hat er natürlich nur die Mitteltafel selbst gemalt. Die noch erhaltenen Flügelbilder wurden nach seinen Angaben von anderer Hand ausgeführt. Als das Werk vollendet ist, schreibt Dürer 1509 aber nach Frankfurt die denkwürdigen Worte: „Mich soll auch Niemand vermögen, ein Tafel mit so viel Arbeit mehr zu machen“ und weiter: „Gmeine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß Niemand glaubte, daß möglich wäre, daß ein Mann thun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleiblen (= Difteln) gehet nit von Statten[1]. Darum will ich meines Stechens auswarten“. Es ist das ein wenig ehrenvolles Zeugnis für den Kunstsinn des damaligen Publikums, und zwar war dieses harte Urteil nicht etwa Ausfluß einer augenblicklichen Verstimmung. Dürer hat thatsächlich außer dem Allerheiligenbilde, für welches er schon seine Zusage gegeben hatte, nie mehr eine ähnliche Tafel übernommen, über ein Jahrzehnt lang hat er überhaupt nur selten etwas gemalt. Zunächst freilich galt es, noch das schon versprochene Allerheiligenbild kunstreich zu vollenden. Im Jahre 1511 konnte es aufgestellt werden. Es war ein wenig hervorragendes Gotteshaus, für das es bestimmt war. Der Nürnberger Bürger Landauer hatte in Gemeinschaft mit einem andern in der Gegend hinter der Ägidienkirche ein Brüderhaus für zwölf arme ältere Männer gestiftet, dessen noch bestehende interessante Kapelle das Werk zunächst schmückte. Das schöne Bild hat für uns noch den besondern Wert, daß es das einzige von den drei

großen Gemälden ist, das durch seine verhältnismäßig gute Erhaltung über Dürers Auffassung der Farbe in jenen Jahren Aufschluß giebt.



Abb. 33. Händestudie für den Helleraltar.

Doch betrachten wir zunächst die Komposition (Abb. 35). Die Kapelle war allen Heiligen geweiht; das bedingte die Vorführung einer größeren Schar von jenen Bevorzugten des Himmels. Einen Blick in die Regionen des Jenseits dem Auge zu eröffnen, hatte Dürer in seiner Apokalypse mehrfach versucht. Er wagt es aufs neue, mit reicheren Mitteln eine überaus großartig gedachte Vision zu geben. Von einem ideal gewählten Standpunkt aus, der allein die Möglichkeit einer klaren Anordnung ergab, überblickt man die feierliche Scene. Der Himmel hat sich aufgethan. In der Mitte des weiten Raumes hält auf Wolken sitzend Gott Vater einen Kruzifixus vor sich, während über ihnen die Taube schwebt. Es ist das eine bekannte Art, die Trinität zu versinnlichen. Durch die Darstellung Christi am Kreuz wird dabei die Erlösung der Menschheit durch sein Leiden recht sinnfällig für die Betrachtung in den Vordergrund gerückt. Was den Kern der christlichen Lehre bildet, erblickt so das Auge als sichtbaren Mittelpunkt, um den selige Scharen anbetend auf den Wolken knieen. Unten fällt der Blick auf die schöne Erde, wo eine große Wasserfläche zwischen grünen Ufern in klarem, scharfem Morgenlichte weithin sich ausdehnt; im Hintergrunde des Ganzen röten sich die Wolken im Sonnenaufgang. Engelscharen, die Trinitätsdarstellung umschwebend, beleben den Raum in der Höhe. Die vordersten von ihnen halten die Leidenswerkzeuge in den Händen. Etwas tiefer sehen wir zwei große Gruppen von männlichen und weiblichen Heiligen, die aber nur zum Teil durch ihre Abzeichen kenntlich sind. Reigenführer sind links die Madonna, rechts Johannes der Täufer.

Unterhalb dieser Heiligen, zunächst über der Erde, hat sich in kreisförmiger Anordnung eine große Gemeinde von Seligen zusammengefunden, die keinerlei Namen tragen. Es sind Männer und Frauen aller Stände. Wir sehen da den Kaiser und den Papst, den König und den Ritter, den Kaufmann und den Bauern. Glückliche Massenwirkung verbindet sich aufs wohlthuendste mit einem klaren Aufbau. Alles strahlt in lichter, farbiger Pracht, in der die farbenfreudige Malweise, die Dürer überkommen hatte, einen ihrer höchsten Triumphe feiert. „In keinem andern Gemälde weder Dürers noch eines gleichzeitigen Meisters ist eine ähnliche Vergeistigung der Farbe zu finden.“ Ganz herrlich mochten diese Akkorde in Rot, Gold, Grün und Blau in der mäßig großen Kapelle wirken, deren Licht durch Glasfenster gedämpft war. In der Kunstkammer des Kaisers Rudolf II. zu Prag, wo sich später neben andern Tafelgemälden unser Bild und die Rosenkranzdarstellung aus Venedig befand, scheint man ihm den Preis zuerkannt zu haben.

Das Bild giebt nicht wie die in demselben Jahre entstandene sogenannte Disputa Rafaels in den vatikanischen Stanzen, die auch einen Blick in den geöffneten Himmel thun läßt, den Reflex zweifelnder Bildung und theologischer Überzeugung; den Armen aus dem Volke aber, für welche die Tafel von einem schlichten Rotgießer bestellt war, mußte hier alles unmittelbar zu Herzen sprechen. Auf die kindlich naive Anschauung, die das Überirdische nur in sinnlich faßbarer, dem wirklichen Leben sich nähernder Form und Pracht zu denken vermag, ist Dürer mit einem künstlerischen Verständnis in Komposition und Farbe eingegangen, daß das Bild durch seinen poetischen Gehalt jeden Beschauer zu entzücken im stande ist. Die Harmonie der Farben hat sich zwar nicht überall gleichmäßig erhalten, aber man kann doch die einstige Wirkung sich noch ohne große Mühe vergegenwärtigen. Wer das Original nicht aufsuchen kann, dem bietet die gewissenhafte Kopie des Germanischen Museums in Nürnberg wenigstens einigen Ersatz. Dagegen ist man im stande, auch in andern Nachbildungen das Phantasievolle und Wohldurchdachte der Komposition, den Reichtum der Erfindung, das Markige in den männlichen Gestalten, den Reiz der Engelköpfe zu würdigen. Um seiner naturtreuen, schlichten Wiedergabe willen darf auch das Porträt des Stifters Landauer nicht übersehen werden, der, seine Mütze in den Händen haltend, anbetend links unten kniet. Eine besondere Hervorhebung verdient endlich, wie Dürer es verstanden hat, die Würde der Hauptgestalten auch im Wiederschein der Gewandung zum Ausdruck zu bringen. Man sehe sich z. B. einmal Gott Vater, den Papst und den Kaiser daraufhin an. Jedesmal war so zu sagen ein neues Problem gestellt, und wie wirkungsvoll ist dasselbe in jedem Falle gelöst!

Die gleichförmig alles beherrschende Andachtsstimmung gestattete nicht, in die Darstellung seelischen Empfindens viel Abwechselung zu bringen, um so mehr war Dürer bestrebt, durch die Mannigfaltigkeit verschiedener Charaktere der durch den Stoff bedingten Massenwirkung ein belebendes Gegengewicht zu geben. Herrliche Männerköpfe begegnen unserm Blick. Weniger befriedigt wird man die verschiedenen Frauentypen mustern; einzelne hervorragendere Köpfe sind vorhanden, die Mehrzahl dagegen vermag uns kein tieferes Interesse abzugewinnen.

Auffallen muß jedermann, daß auf einem Bilde, das eine Allerheiligenkapelle schmücken sollte, die Gemeinde derer, die keinen Namen tragen, so in den Vordergrund tritt. Wenn jemand dächte, er würde den „himmlischen Hofstaat“ ähnlich dargestellt finden, wie ihn die damals so oft gearbeiteten Rosenkranzbilder zu schildern pflegten[1], so wäre er auf ganz falscher Spur. Daß Dürer auf solche Vorstellungen nicht einging, hatte sicher seinen Grund in seinem persönlichen religiösen Empfinden. Unzweideutig giebt er uns darüber durch die Gestalt des Bauern mit dem Dreschflegel Aufschluß, dem er seine Stelle im Himmel neben dem Ritter im goldenen Harnisch angewiesen hat.

Wie auf dem Rosenkranzbilde in Venedig, so hat sich Dürer auf allen drei nachher gemalten Tafeln abgebildet. Er wollte neben der beigegebenen Signatur noch selbst erscheinen. Uns dünkt eine solche Verherrlichung der eigenen Person ein Ausfluß nicht mehr ganz berechtigten Selbstbewußtseins zu sein. Jene Zeit naiver Ruhmessehnsucht war gewiß nicht dieser Meinung, andernfalls würden wohl die Auftraggeber so in die Augen fallende Zuthaten nicht geduldet haben. Man erinnere sich dabei, daß der Rotgießer Peter Vischer an dem acht Jahre später begonnenen Sebaldusgrabe ebenfalls in ganzer Figur zu sehen ist.

Das Selbstbildnis auf dem Allerheiligenbilde hat übrigens dem Bildhauer Rauch mit als Grundlage gedient, als er die Statue des Meisters für Nürnberg zu entwerfen hatte.

geschah. Die Vielgestaltigkeit jener älteren Altäre hatte immer mehrere Hände zugleich in Bewegung zu setzen genötigt und einen Wertunterschied der einzelnen Malereien je

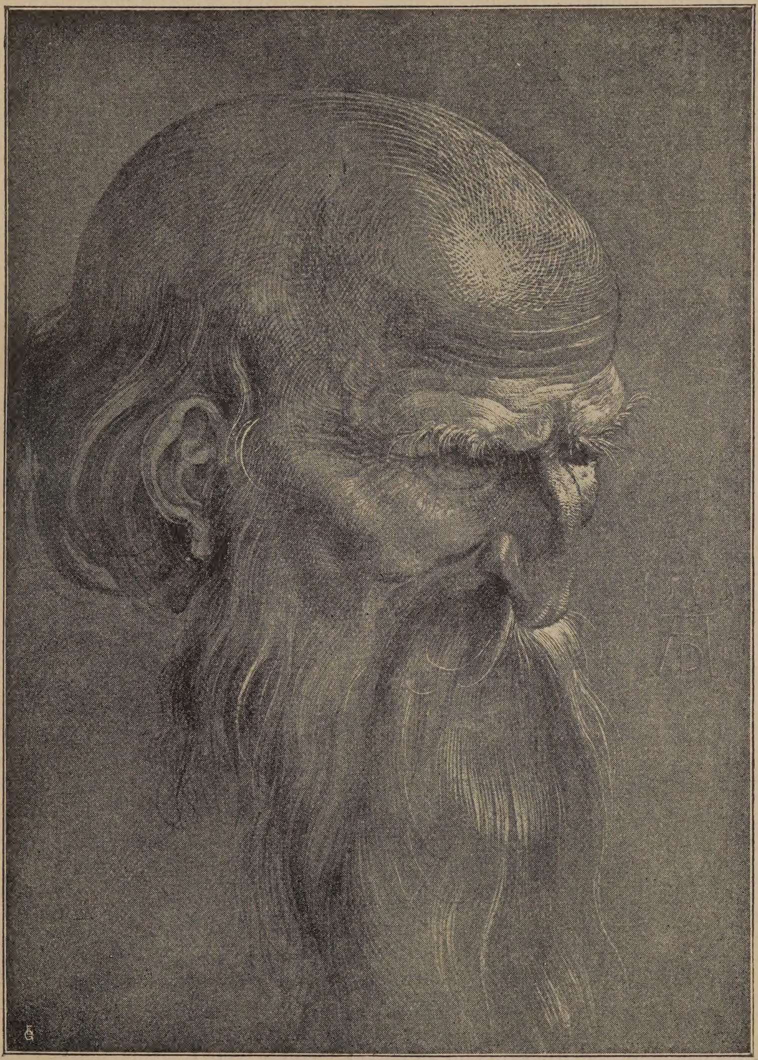


Abb. 31. Apostelkopf. Studie für den Helleraltar.

Ein kunstgeschichtlich wichtiger Punkt bei unserm Bilde ist noch der, daß hier von der herkömmlichen gotischen Form des Flügel- oder Wandelaltares abgewichen ist. Es war wohl das erste Mal, daß dies in Deuschland

nach der Wichtigkeit, die ihnen im ganzen Werke zukam, zur Folge gehabt. Ja, in der Mehrzahl der Fälle war zum mindesten die Hauptstelle des Altarschreines, d. h. die Darstellung in der Mitte, der Plastik vorbehal-

ten worden, so daß der Malerei nur eine Nebenrolle verblieb. In Italien hatte man dagegen längst angefangen, immer nur eine einzige Tafel auf die Altäre zu stellen. Daß dies den Aufschwung der Malerei wesentlich befördern mußte, ist unschwer einzusehen. Das Rosenkranzfest, das Dürer in Italien gemalt hatte, bildete selbstverständlich für sich allein den Schmuck des Altares. Die althergebrachte deutsche Gewohnheit nötigte ihn dann aber, den Frankfurter Helleraltar wieder als Flügelaltar zu bilden; erst für die Nürnberger Allerheiligenkapelle begnügte man sich mit dem einen Bilde. Damit erwuchs zugleich eine neue Aufgabe, denn nun mußte ein künstlerisch entworfener Rahmen die Tafel umfassen. Dürer hatte denselben gleich bei der ersten Skizze, die aus dem Jahre 1508 stammt, mit im Auge gehabt. Sie hatte wohl als Anhaltspunkt für die zu treffenden Abmachungen zu dienen. Renaissanceformen und gotische Formen, die sich in sehr individueller Weise mischen, verleihen dem in etwas veränderter Weise ausgeführten Rahmen einen unleugbaren großen Reiz. Mit Geschick greift Dürer bei den Säulenbasen selbst noch auf das romanische Eckdeckblatt zurück. Nach oben schließt den Aufbau ein Fries mit einem durch drei Engelfiguren bekrönten Rundgiebel darüber ab, eine Form, die auf Venedig hinweist. Die freien Flächen des Frieses und des Giebels sind dazu benutzt, um in sinnvoller Ergänzung des Bildes das jüngste Gericht darzustellen. Das Relief des Frieses wie die Rundfiguren hat Dürer ebenfalls selbst entworfen. Der Originalrahmen befindet sich noch in Nürnberg. Die Altartafel selbst wurde 1585 dem Kaiser Rudolf überlassen; jetzt bildet sie eine Zierde der Wiener Gemäldegalerie. Vor nicht langer Zeit zum Vorschein gekommene Glasmalereien[1] haben ergeben, daß Dürer auch die Zeichnungen für diesen Schmuck der Kapelle entworfen hat. Sie sind wie die erste Skizze des Bildes aus dem Jahre 1508 datiert und standen inhaltlich zu dem Altarbilde in näherer Beziehung. Der Schmuck dieser Kapelle war weitaus die bedeutendste Arbeit, die Dürer für seine Vaterstadt ausführen durfte.

Mit der Vollendung des Allerheiligenbildes im Jahre 1511 trat für Dürer die Malerei auf lange völlig in den Hintergrund. Er wandte sich nun fast ausschließlich dem Holzstock und der Kupferplatte zu. Im Jahre 1512 vollendete er nur noch die beiden wohl schon seit 1510 bei ihm bestellten Bilder Karls des Großen und des Kaisers Siegmund, sowie das lebensgroße Brustbild einer Madonna[2]. Die Feinmalerei, durch die das letztere sich auszeichnet, macht seinen Hauptwert aus, besonders ansprechend ist das Köpfchen des Christkindes durch die Behandlung der krausen blonden Haare. Die beiden andern Bilder hatte der Rat für die Kammer eines am Markt gelegenen Hauses in Auftrag gegeben, in welcher die Reichskleinodien alljährlich in der Nacht vor ihrer öffentlichen Vorzeigung aufbewahrt wurden. Siegmund erscheint neben Karl dem Großen, weil er im Jahre 1424 der Stadt jene Kleinodien zur Verwahrung übergeben hatte. Seine wenig ansprechenden Züge stimmen zu denen der kaiserlichen Siegel, Karl der Große scheint die des Stabius, des kaiserlichen Geschichtsschreibers und Freundes von Dürer, zu tragen. Malerisch wirken beide Bilder jetzt nicht mehr bedeutend, aber überraschend ist noch für jedermann der großartig gedachte Charakterkopf Kaiser Karls durch den hellen Blick des Auges und die Entschlossenheit, die aus jedem Zuge spricht. Majestätischer ist der große Herrscher nie aufgefaßt worden als damals von Dürer. Für seine Art zu arbeiten ist es wiederum bezeichnend, daß er sich die Reichskleinodien genau abzeichnete und für das Schwert selbst die Maße notierte[3]. Neben der Beschäftigung mit jenen großen Bildern hatte Dürer natürlich ab und zu für den Holzstock gezeichnet oder mäßig große Blätter gestochen. Der Beginn der kleinen Holzschnittpassion, sowie der Kupferstichpassion fällt in diese Zeit; der in ihren Anfängen weit zurückliegenden großen Holzschnittpassion, wie dem noch unvollendeten Marienleben wurden damals ebenfalls weitere Blätter hinzugefügt. Die drei Holzschnittfolgen schloß Dürer jetzt ab und gab sie in Buchform heraus. Zugleich mit ihnen erschien auch eine zweite Auflage seiner Apokalypse. Er selbst war wieder der Drucker und Verleger. Wir lesen am Schluß jedes der vier Bücher, daß es im Jahre 1511 durch Albrecht Dürer Maler gedruckt worden sei.

Auch das Erproben einer neuen Technik ist zu verzeichnen. Schon einige Jahrzehnte früher hatte der sogenannte Meister von 1480, jetzt Meister des Hausbuches genannt, seine Stiche nur mit der sogenannten Schneidenadel einzuritzen begonnen. Die bei solcher Bear-

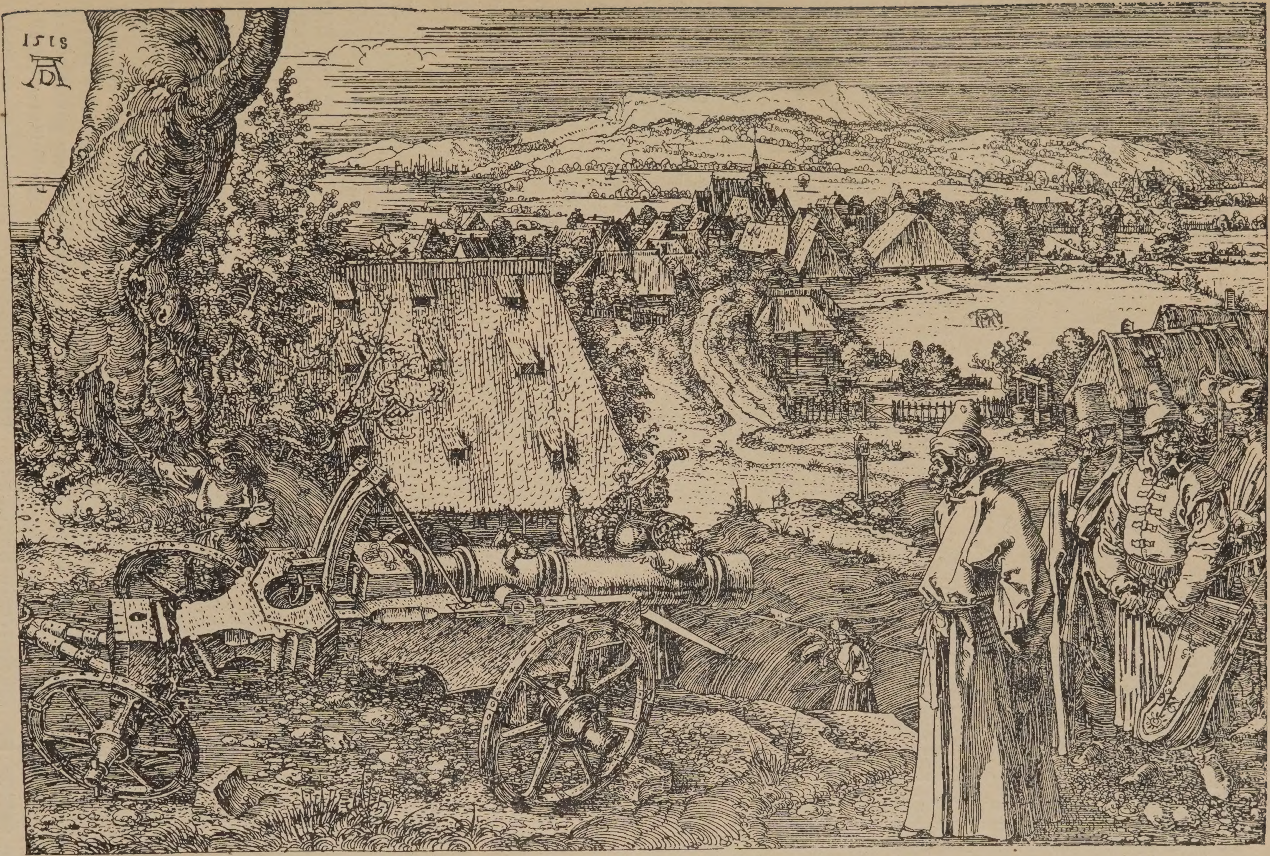


Abb. 36. Die Kanone. Radierung in Eisen v. J. 1518.

beitung der Platte sich ergebende freie und leichte Linienführung verleiht dem Abdruck eine eigentümliche Zartheit und Feinheit. In dem Jahre, in dem das eben berührte Hauptstück Dürerscher Feinarbeit, das Diptychon mit Simsons Philisterschlacht und der Auferstehung Christi entstand, machte auch er seinen ersten Versuch mit der Schneidenadel. Das Schweißtuch der Veronika, das so entstand, wirkt überaus anziehend, aber die Platte gab natürlich nur wenige Abzüge her. Auf uns gekommen sind davon nur zwei Exemplare. Zunächst verfolgte er dies Verfahren nicht weiter, doch kam er später mehrmals darauf wieder zurück, und zwar bei Platten von umfänglicherem Formate. Bei großer Freiheit in der Bewegung waren malerische Reize zu gewinnen, die Dürer locken mußten. Trotz überraschender Resultate bei dem Blatte genannt Hieronymus am Weidenbaum ließ er aber die Sache schließlich doch fallen.

Ebenso ging es mit seinen späteren gelegentlichen Versuchen in der Ätztechnik. Man überzieht dabei die Metallplatte mit einer aus Wachs und Kolophonium hergestellten Schicht, dem sogenannten Ätzgrund, in den man die Zeichnung mit einer Nadel so einritzt, daß das Metall bloßgelegt ist. Dann gießt man Ätzwasser über die Platte, welches die bloßgelegten Linien, während die Fläche der Platte sonst geschützt ist, angreift und sie vertieft, was beim Stich der Grabstichel zu besorgen hat. Von jenen in Eisen geätzten Entwürfen ist einer, die sogenannte Kanone, durch die breit und frei hingezeichnete Landschaft, wie dies die Eisenplatte verlangte, von großartiger Wirkung (Abb. 36), und nicht minder gelang bei einem Christus am Ölberg der nächtliche Lichteffekt. Doch hatte Dürer offenbar noch anderes im Auge, was er nicht erreichen konnte, denn gerade mit der sogenannten Kanone brechen seine Versuche ab. Erst die spätere Zeit hat fortgesetzt, was damals mit der Schneidenadel und dem Ätzverfahren versucht war, bis in Rembrandts Radierungen der Höhepunkt erreicht wurde. Erfinder der Ätztechnik, wie man vielfach annimmt, ist indes Dürer nicht. Sein Verdienst besteht darin, daß er nach den Versuchen anderer den entscheidenden Anstoß zur Weiterbildung gab. Fast ein Jahrzehnt hindurch beschäftigten ihn nebenbei diese Versuche. Ein Hinweis auf dieselben darf in dem Bilde, das wir uns von seinem mannigfachen Streben und Schaffen zu machen haben, nicht fehlen.

Im Jahre 1510 hat er auch drei Holzschnitte, nämlich Christus am Kreuz, den Schulmeister und den Tod mit dem Landsknecht als Flugblätter ausgehen lassen, wozu er die Verse selber dichtete. Stücke dieser Art wurden als gewöhnliche Marktware weniger sorgfältig behandelt. Manches Verwandte war im Laufe der Zeit entstanden. Diese Schnitte scheidet der Meister selbst einmal als „Stücke des schlechten Holzwerks" von dem Übrigen. Durch Schönheit zeichnen sich dagegen aus: der sich geißelnde Mann, die Enthauptung Johannes des Täufers und die Darbringung seines Hauptes durch Salome, die Messe Gregors und Hieronymus in der Zelle (nicht zu verwechseln mit dem späteren Stich). Daneben sei noch das Wappen des Michael Beheim genannt, von dem der mit einer Bemerkung Dürers versehene Stock sich im Besitz der Familie erhalten hat. Weitaus das Hauptblatt aber ist der große, die Dreifaltigkeit vorstellende Holzschnitt vom Jahre 1511 (Abb. 37). Die Darstellung der Trinität auf dem Allerheiligenbilde, die den Schnitt offenbar veranlaßte, ist jetzt dahin verändert, daß Christus nicht mehr am Kreuze hängt, sondern daß Gott Vater den vom Kreuze abgenommenen Leichnam vor sich auf dem Schoße hält. Dürer, dessen Regsamkeit stets die verschiedensten Seiten eines Gegenstandes zu überdenken pflegte, wollte in einer neuen Auffassung Christus und Gott Vater in eine nähere, unser Empfinden lebhafter erregende Beziehung gebracht sehen, als dies bei Beibehaltung des Kruzifixus möglich war. Jenes gewissermaßen einen kirchlichen Akt im Himmel gebende Bild hatte eine mehr ceremonielle Darstellung gefordert, der Dürer eine andere, mehr subjektiv gedachte gegenüberzustellen sich gedrungen fühlte. Vollendeteres, feiner Empfundenes in der Holzschnitttechnik der älteren Zeit kann man sich nicht denken. Die Vorzeichnung hatte durch Abstufung in der Schattengebung und weiche Vermittlung in den Übergängen eine überaus kunstvolle, malerische Haltung gewonnen, die der Holzschneider, ganz den Absichten des Meisters entsprechend, in reinster Wirkung wiederzugeben verstand. Schade, daß das Großartige und Würdevolle der Komposition durch die nicht ganz glückliche Verkürzung des Kopfes Christi beeinträchtigt erscheint. Dürer hat das



B. 127

Abb. 37. Dreifaltigkeitsholzschnitt.

selbst gefühlt, denn in Mailand wird eine herrliche, große Zeichnung aufbewahrt, auf der er, an sich selbst Kritik übend, jenen Fehler zu vermeiden wußte.

Eine der Aufgaben, die seinen Grabstichel zunächst beschäftigten, war die Vollendung der bald nach der Rückkehr aus Venedig mit der Kreuzabnahme begonnenen Kupferstichpassion, die noch nicht allzuweit gediehen war. Im Jahre 1512 förderte er dieselbe so, daß zehn Blätter jenes Datum aufweisen. Außerdem beschäftigte ihn mehrfach das Problem der Madonnendarstellung. Den berühmt gewordenen Christustypus, der sich an die edlen Gesichtsformen Dürers selbst anlehnt, zeigt zum erstenmal ein von zwei schwebenden Engeln gehaltenes Schweißtuch der Veronika vom Jahre 1513 (Abb. 38). Auch machte er den Anfang mit einer Serie von bedeutenden Apostelgestalten, die später in noch ausgereifterer Auffassung zwar fortgesetzt, aber nie abgeschlossen wurde, und mit einem höchst charakteristischen tanzenden Bauernpaar griff er auf ältere derartige Darstellungen zurück. Nebenher gehen dann einige Versuche in anderer Technik, worauf schon hingewiesen wurde.

In den Jahren 1513 und 1514 folgten endlich die allbekannten großen drei Blätter: Ritter, Tod und Teufel, Melancholie, und Hieronymus in der Studierstube, die so viel zur Verbreitung seines Ruhmes beigetragen haben.

Der Ritter, Tod und Teufel — von Dürer einfach „der Reiter“ genannt — der noch aus dem Jahre 1513 stammt, wurde früher in sehr verschiedenem Sinne aufgefaßt, darf aber wohl kurzweg als der christliche Ritter bezeichnet werden. Das Andachtsbuch des Erasmus „Enchiridion militis christiani“ leitet darauf hin. Er ruft seinem Ritter zu: „All die Schreck- und Spukgestalten, die dir überall entgegentreten, als wärest du am Eingange zur Unterwelt, mußt du wie Aeneas bei Virgil für gar nichts achten“. Man könnte diese Worte als Erklärung einfach unter das Blatt schreiben [1]. Dann kann darauf hingewiesen werden, daß der hier gewählte Ausdruck „Ritter“ auch sonst in diesem Sinn nicht ganz ungebräuchlich war. Der damals berühmte Tübinger Mathematiker Stöffler wenigstens bezeichnete sich gern als einen Ritter der Kirche Jesu Christi [2], und bei der Nachricht von dem Verschwinden Luthers nach dem Wormser Reichstag redet Dürer selbst in seinem Tagebuch Erasmus mit den Worten an: „Hör, du Ritter Christi, reit hervor“ [3]. Da der Reiter, wenn man auch annehmen will, daß er von der Anwesenheit des von hinten kommenden Teufels noch nichts ahnen sollte, doch den mit einer Königskrone geschmückten Tod nahen sieht, ohne im mindesten zu erschrecken — er nimmt nur das Pferd, dessen aufgeblähte Nüstern Unruhe verraten, straff am Zügel — so wird man bei vorurteilsloser Beurteilung des Blattes obige Benennung als die sich von selbst ergebende betrachten dürfen. Als ein ideales Gegenstück der üblichen Totentanzbilder angesehen, verliert die Darstellung alles Rätselhafte. Dürer hatte früher selbst mehrmals das Todesgespenst, das den Sterblichen mit Schrecken überfällt, in der üblichen Auffassung gezeichnet; daß er gerade in einer Zeit, in der seine ihrem Ende entgegensiechende Mutter bei ihm im Hause lebte, die Stimmung zu einer so ganz andern Auffassung fand, fügt für uns dem Charakterbild des Menschen einen bedeutsamen Zug hinzu.

Der Stich wirkt vor allem durch die Gesamtstimmung, die zum Ausdruck gebracht ist (Abb. 39). Ein gedämpftes, nirgends starke Schatten werfendes Licht ruht auf der Scene. Der Abend naht. Dicht an einer schroffen Wand, die man sich unwillkürlich als den Anfang einer engen, düstern Schlucht denkt, befindet sich der furchtlose Reiter, an den der Tod von der Seite her und der Teufel im Rücken herantritt. Dem am Boden liegenden Totenkopfe entspricht oben an der Felswand die abgestorbene Vegetation. Der Ausblick auf eine in der Ferne hoch aufragende mächtige Burg steigert den Eindruck der hier herrschenden Einsamkeit und läßt zugleich Augen und Gedanken des Beschauers in bewußtem Zusammenhang mit der weiteren Welt bleiben. So erscheint die Felswand nicht mehr wie ein willkürlich abgerissener Ausschnitt aus der Natur. Man sieht, Dürer verstand es, die Landschaft für den Gesamtgedanken zu verwerten. Im übrigen sucht er durch die feinste Ausführung zu wirken, auch verfolgt er, wie wir sehen werden, nebenbei noch besondere künstlerische Zwecke. Daß wir alles bis auf die kleinste Einzelheit in der Zeichnung höchst sorgfältig durchgebildet sehen, fällt uns hier, wo der Stimmung solche Bedeutung zukommt, von unserem modernen Standpunkt aus natürlich auf. Wir fragen uns, ob

das für die beabsichtigte Wirkung auch nötig war. Dem gegenüber darf man aber die Frage aufstellen, ob es denn etwa störend ist, daß wir neben dem so bestimmten, klaren Gesamteindruck uns nach Herzenslust noch in die Betrachtung der Wirklichkeit auch im Kleinen verlieren können. Ein späterer Künstler würde allerdings kaum mehr so gearbeitet haben. Allein jedes Kunstwerk muß aus seiner Zeit heraus und mit Rücksicht auf die Individualität seines Meisters beurteilt werden. Dürers Naturalismus ging, wie schon mehrfach betont wurde, aus einer Naturfreude hervor, die neben dem großen Ganzen auch dem Kleinsten mit aufrichtiger Bewunderung nachging. Zum Teil war dies in dem Gang der Kunstgeschichte überhaupt begründet, zum Teil lag es in Dürers Naturell, und darum schlug diese Neigung überall durch. Zugleich wußte er aber auch eine Vortragsweise zu finden, bei der das Ganze wie das Einzelne zu seinem Rechte kommt. Er schenkt dem Grasbüschel am Wege die größte Aufmerksamkeit und versteht es, der Stahlrüstung durch hellen Glanz eine solche Bedeutung zu geben, daß durch sie die Gestalt des Reiters der sich heraushebende Mittelpunkt des Blattes bleibt. Seine Technik hatte zum zweitenmal einen Höhepunkt erreicht.

Nach Vollendung des Stiches Adam und Eva hatte Dürer die Stechweise aufgegeben, die für einzelne Partieen selbst feine Punkte verwendete und so gewissermaßen in einen Wettstreit mit emailartig fein vertreibender Malweise trat. Er begann jetzt wieder mehr regelmäßiger, tief eingeschnittener Linien sich zu bedienen. Die Erfahrung hatte ihn belehrt, daß jene Platten nicht die genügende Anzahl guter Abzüge ergeben konnten. Die Sorgfalt und Reinheit, mit der er zu arbeiten gewohnt war, gaben aber nun den Stichen trotz aller Schönheit leicht ein etwas kaltes Ansehen, wofür die Madonna mit der Birne von 1511 besonders charakteristisch ist. Andere hätte eine in so hohem Grade entwickelte stecherische Virtuosität leicht dazu verleitet, auf diesem Wege zu bleiben, denn jene Arbeiten haben auf jeden Fall etwas äußerlich Blendendes an sich; Dürers feines künstlerisches Gefühl bewahrte ihn davor. Für ihn hatte die Technik nur Wert, sofern sie dem Darstellungsobjekte gegenüber seine Hand frei walten ließ.

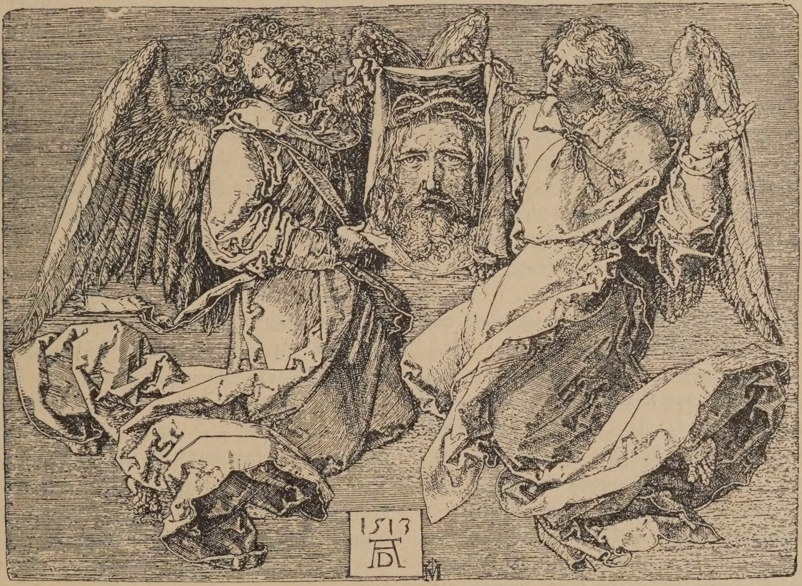


Abb. 38. Zwei Engel mit dem Schweißtuche der Veronika.
Kupferstich v. J. 1513.

So war sein ganzes Sinnen bei der stecherischen Thätigkeit denn auch nur darauf gerichtet, wie er seine künstlerischen Gedanken rein zur Darstellung bringen und doch zugleich haltbare Platten gewinnen könnte. Seinem erfinderischen Sinn gelang es auch wirklich, trotz eines jetzt festeren Linienzuges, der Kupferplatte eine so große Mannigfaltigkeit der Strichlagen abzugewinnen und diese in solcher Freiheit zu mischen, daß die besondere Stimmung der einzelnen Blätter „nicht die reichste Palette eindringlicher auszudrücken vermocht hätte, als es hier der Grabstichel thut“[1]. Das Schöpferische des Gedankens und die Geschicklichkeit der Hand, die hier zusammenwirken, gehören zum Bewundernswertesten, was die Kunstgeschichte kennt. Mit gutem Grund zahlen feinfühlende Sammler für jene Hauptblätter Dürers die höchsten Preise. Denn keineswegs, wie man nicht selten hört, ist es die staunenswerte Technik an sich, was jenen Blättern ihren Wert verleiht, sondern vielmehr die Art, wie ein noch nie dagewesenes technisches Können in den Dienst künstlerischen Empfindens tritt.

Ein Wort erheischt noch die Gestalt des Pferdes, auf dessen Wiedergabe wir die größte Sorgfalt verwendet sehen. Wie die blanke Rüstung des Ritters das Licht zurückwirft, so ist auch das glatte, glänzende Aussehen des Tieres unübertrefflich zur Darstellung gegebracht, denn eine besonders edle Rasse von feinem, ebenmäßigem Bau ist zum Repräsentanten gewählt. Um den Stich in seiner vollen Bedeutung unter den Schöpfungen des Meisters auch von dieser Seite her zu würdigen, müssen wir uns daran erinnern, daß Dürer, der begeisterte Naturfreund, dem Pferde besondere Aufmerksamkeit schenkte. Noch haben sich neben ausgeführten Arbeiten eine Anzahl Studien erhalten, die dem Stiche vorausgegangen waren, und zwar begnügte Dürer sich nicht mit dem äußeren Erfassen der Erscheinungsformen dieses vornehmsten Tieres der Schöpfung. Nächst der Proportion des menschlichen Körpers interessierte ihn in der Natur nichts mehr als jene des Pferdes. Später wollte er eine Arbeit hierüber in Druck geben. Es unterblieb dies, weil ihm seine Vorarbeiten dazu entwendet worden waren.

Ein erster Gedanke, ein Pferd ähnlich dem unseres Blattes zu geben, lag nach Ausweis einer noch vorhandenen Zeichnung nicht weniger als anderthalb Jahrzehnte zurück; dann folgen als wichtige Etappen zwei Stiche mit dem Typus eines ganz schweren und eines leichteren Schlages von 1505. Nun giebt er, was ihm nach weiteren Beobachtungen das Preiswürdigste schien. Eine Anregung dazu hatte sicherlich Venedig gegeben. Bald nach Vollendung der ebengenannten beiden Darstellungen reiste Dürer dorthin. Daselbst stand das straff zusammengefaßte, herrliche Reiterbild Colleonis, das Meisterwerk Verrocchios, bei dem Mann und Roß in der Komposition sich einheitlich zusammenschließen, wie wir es bei keinem andern Denkmal wirkungsvoller finden.

Die Pracht eines edlen Pferdeleibes mußte durch jenes Vorbild dem Nürnberger Meister noch in ganz anderer Weise zum Bewußtsein kommen, als das sogenannte kleine Pferd von 1505 uns dies erkennen läßt. Der neue Stich bot dann mehrere Jahre später Gelegenheit, über die fortgeschrittenen Anschauungen sich selbst Rechenschaft abzulegen. So gehört das Blatt in jeder Hinsicht zu den Hauptstücken, die Dürers rastlosem Streben, seiner schöpferischen Phantasie und seinem technischen Können ein gleich glänzendes Zeugnis ausstellen. Gereifte Formauffassung, ein der Natur mit feinem Empfinden abgelauschter Beleuchtungseffekt und vollendete, völlig freie Führung des Grabstichels wirkten hier zusammen, um ein stimmungsvolles, ernstes Kunstblatt edelster Art entstehen zu lassen. Allerdings ist, wenn wir in der Kunstgeschichte vorwärts blicken, was auf dem neuen Blatt gelang, noch nicht ein letztes Wort. Wie in so vieler sonstiger Beziehung wußte die spätere Kunst auch auf diesem Gebiete das Leben noch von andern Seiten her zu erfassen. Aber was Dürer von seiner Anschauung aus geben mußte und wollte, das hat er mit solcher Freude an der Natur und so schöpferischer Ausnutzung der Kupferplatte zur Darstellung gebracht, daß es rückhaltlose Bewunderung weckt.

Die Melancholie, die im nächsten Jahre entstand, gehört zu Dürers am meisten besprochenen Blättern, indes hat man nach neuerer, gewiß richtiger Anschauung[2], das Verständnis lediglich sich selbst erschwert.

Beim Betrachten antiker Musenstatuen erinnert der geistvolle Jacob Burckhardt einmal neben dem dort so hoheitsvoll uns anmutenden „ruhigen Schweben in geistigem Glück“,

um eine wirkungsvolle Folie zu bieten, an „das Grübeln“ der Dürerschen Melancholie[1], und doch deuten wir auch diese Schöpfung nur richtig, wenn wir sie als eine moderne Schwester jener hehren Gestalten ansehen. Irreleitend ist jetzt die in der Aufschrift gegebene Benennung. Um von der Vorstellung, die sich für uns mit jenem Worte verbindet, loszukommen, wollen wir uns beispielsweise daran erinnern, daß „die bedächtig abwägende und unermüdlich planende Sinnesart“ Karls V. nach einem zeitgenössischen Ausdruck damit bezeichnet wird, daß man ihn einen „tiefen, melancholischen Kopf“ nannte[2], und daß wir auch sonst das melancholische Temperament als zu „tiefen Gedanken“ neigend charakterisiert finden. Der Ursprung solcher Anschauung liegt weit zurück. Das Mittelalter hat von dem Altertum die Lehre von den vier Elementen und den ihnen entsprechenden vier Temperamenten überkommen, die demgemäß nicht als krankhafte Richtungen angesehen wurden, sondern als die verschiedenen, bei bestimmter Naturanlage sich gleichsam gesetzmäßig ergebenden Charaktereigenschaften. Cicero sagt im Hinblick darauf, die körperlichen Eigenschaften seien von wesentlichem Einfluß auf die Begabung eines Menschen, und exemplificiert dann auf Aristoteles, nach dessen Ausspruch alle geistig hochstehenden Leute Melancholiker seien. (Omnes ingeniosos melancholicos esse.)[3] So lernen wir den von dem Altertum abhängigen Sprachgebrauch zu Dürers Zeit verstehen, und wir werden nun ohne Schwierigkeit in jener geflügelten „Melancholie“ die Allegorie der wissenschaftlichen Strömung erkennen, die durch die mancherlei Zuthaten auf dem Stich nahe gelegt wird. Die Melancholie hält den Zirkel in der Hand, denn die Messung ist eines der unentbehrlichsten Hilfsmittel der Forschung auf den mannigfachsten Gebieten. Wir sehen ferner eine Rechentafel in der Form eines sogenannten Zauberquadrates[4], eine Sanduhr, eine Wage, stereometrische Körper, einen Kometen, einen Regenbogen, und neben einem Schmelztiegel noch anderes, z. B. eine Säge und ein Lineal, was auf mehr gewerbliche Thätigkeit Bezug hat. Alles dies deutet darauf hin, daß Dürer hier den Genius oder die Muse des Forschungsgebietes darstellen wollte, das, in heutiger Sprache zu reden, die technischen und mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächer umfaßt[5], die ja auch wesentlich in Dürers Gesichtskreis lagen.

Von dieser das Sachliche des Stiches berührenden Auseinandersetzung wenden wir uns zu der künstlerischen Seite. Dürer hatte schon früher einmal Veranlassung gehabt, sich mit einer ähnlichen Allegorie zu befassen, als er für die im Jahre 1502 erschienenen Quatuor libri amorum des Konrad Celtes die Philosophie entwarf. Dort sehen wir auf einem Throne eine geradeausblickende, bekränzte weibliche Gestalt sitzen, deren Bedeutung durch beigegebene Inschriften und Medaillons erläutert wird. Es ist das nichts weiter als eine gut gedachte Illustrationsfigur, die keine höhere künstlerische Bedeutung beanspruchen könnte, selbst wenn der Schnitt besser gelungen wäre. Wie ganz anders liegt das gegenwärtige Blatt vor uns! Das Wissen zu erweitern, entspricht nach Dürers eigenen Worten einem tiefinnerlichen Triebe des Menschen, denn dadurch wird man „desto mehr ähnlich der Bildnuß Gottes, der alle Ding kann“[6]. Es ist darum Pflicht des Menschen, in forschendem Streben einen Einblick in die uns unbekannten geheimnisvollen Gebiete sich zu erschließen. Nur hartes, ja vielleicht gefahrvolles Mühen jedoch wird etwas zu erringen vermögen, und geistige Sammlung in höchster Anspannung ist erforderlich, Einsamkeit aber und Abgezogenheit von der Welt werden solchem Streben günstig sich erweisen.

Dürers allem Wissen zugewandter Sinn hat ihn selbst oftmals in jene Regionen der Gedankenwelt geführt und in seiner künstlerisch schöpferischen Phantasie konnten derartige Regungen der Seele wie in einem Spiegel leicht einen sinnlich faßbaren Ausdruck gewinnen. Das Unsichere des in dunkle Gebiete sich wagenden Strebens stellt sich ihm von den dadurch hervorgerufenen Phantasievorstellungen aus als eine Beleuchtung dar, die dämmerig geheimnisvoll eine in Sinnen verlorene Gestalt umfließt. Diese selbst gehört einer höheren Sphäre an und ist darum geflügelt. In ihr haben wir aber nicht mehr ein nur durch den Namen an die Wissenschaft erinnerndes weibliches Wesen vor uns, worüber die meisten Allegorien nicht hinauskommen, sondern wir sehen eine in Probleme wirklich vertiefte Gestalt, die durch ihre Erscheinung und ihre ganze Umgebung uns in eine bestimmte Stimmung hineinzieht. Was den geistigen Aus-

druck anlangt, so verkennt man die Absicht des Künstlers, wenn man quälendes Hinbrüten wahrzunehmen meint. Um den fein gezeichneten Mund spielt kein Zug, der seelische Pein verriete und der verlorene Blick der großen Augen läßt auf nichts anderes schließen, als auf strenges, in sich selbst zurückgezogenes Zusammenfassen der Verstandeskräfte. Nur bei solcher Auffassung hat auch der beigegebene Ehrenkranz wirklichen Sinn. Wesentlich zur Verdeutlichung der Situation dient der allerliebste geflügelte Genius, der sich auf dem großen, an den Pfeiler angelehnten Mühlstein niedergelassen hat[1]. Wie in sich verloren sitzt er zusammengebückt da und giebt in echt kindlich nachahmendem Gebahren auch seinerseits sich der ernstesten Beschäftigung hin, wodurch er für den Beschauer ein Dolmetscher der in der Umgebung herrschenden Stimmung wird. Ob die Beigabe einer solchen Nebenfigur Dürers eigener Gedanke war, oder ob er das Motiv aus Italien überkommen hatte, wo es z. B. Michelangelo an der Sixtinischen Decke so wirksam verwendete, wissen wir nicht. Jedenfalls ist der kleine Knabe eine sinnige, höchst anmutige Zierde des Dürerschen Blattes. Eine Beobachtung aus der Kinderwelt ist auf das glücklichste verwertet (Abb. 40).

Um über die Beleuchtung ins Reine zu kommen, gehe man von dem Antlitz der Melancholie und dem des kleinen Genius aus. So durchsichtige Formen im Schatten sind nur bei gedämpftem Lichte möglich. Helles Licht müßte schwarze, die Formen unklar machende Schatten geben. Bei der gewählten Beleuchtung würden aber ausgedehnte, von keinem Lichte getroffene Flächen, wie es die bezeichneten Stellen sind, einförmig und düster wirken. Da wird nun jedermann mit aufrichtiger Bewunderung den feinen Reiz wahrnehmen, welchen die in jene dunkeln Partieen überall als aufhellendes und belebendes Element hineinspielenden Reflexlichter in so zarter Weise hervorbringen. Überblickt man dann davon ausgehend das Blatt, so gewahrt das Auge allenthalben den gleichen Eindruck dämmernden Scheines, dem auch die im Hintergrund auftauchende Fledermaus als Tier des hereinbrechenden Dunkels entspricht. Bei den meisten Nachbildungen allerdings ist von jener Stimmung nicht viel oder gar nichts wahrzunehmen.

Aus dem gleichen Jahre mit der Melancholie stammt der Hieronymus in der Studierstube oder „im Gehäus“, wie Dürer schreibt. Vor den beiden vorigen Blättern hat dies letztere voraus, daß alles an ihm unmittelbar verständlich ist. Das Gedankenhafte, was so vielen Schöpfungen Dürers anhaftet, tritt hier ganz zurück. Wenn man sich den Stimmungsgehalt des Blattes klar gemacht hat, so ist es auch erklärt (Abb. 41).

Wir wissen nicht, ob der Hieronymusstich der Melancholie vorausging oder nachfolgte, aber jedenfalls irrt man nicht, wenn man das eine Blatt im Gegensatz zur Haltung des andern entstanden denkt. Der dämmerigen Beleuchtung in dem einen Fall steht in dem andern helles Sonnenlicht gegenüber, das in vollem Strome eindringt. Von der zauberhaften Wirkung dieses Lichtes im Binnenraum ist der Künstler ganz hingenommen. Erst bei den Holländern des 17. Jahrhunderts, bei Pieter de Hooch und Jan Vermeer, treffen wir wieder auf verwandte Stimmungen und die Fähigkeit, dem herzerfreuend Ausdruck zu geben, nur gelang Dürer in Schwarz und Weiß, wofür jenen noch die Farbe zu Gebote stand. Den Reiz solcher Beleuchtung hat man natürlich zu jeder Zeit, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, empfunden; Dürer aber war es vorbehalten, ihn künstlerisch als etwas objektiv Darstellbares zu erfassen und ihn in seiner stimmungsvollen Wirkung auch andern zu klarem Bewußtsein zu bringen. Derartiges gehört zu den fruchtbarsten Problemen, die sich ein Künstler stellen kann, und erinnert uns aufs neue daran, wie glänzend sich die Gestalt eines Dürer in der Reihe seiner nordischen Genossen heraushebt. In einem günstigen Augenblick war ihm das Stimmungsreiche einer solchen Lichtwirkung zum Bewußtsein gekommen, und das sollte der Kunst reiche Frucht bringen.

Es ist natürlich nicht in erster Linie der Heilige, dem eine Huldigung dargebracht werden soll, aber als der allbekannte gelehrte Kirchenvater eignete er sich für die Anschauung jener Zeit besser als irgend eine andere Figur dazu, in dem Gemache zu sitzen, das der Künstler darstellen wollte. Durch nichts gestört kann er sich in dem anheimelnden, stillen Raume ganz seinen Studien überlassen. Um die herrschende Stimmung noch von anderer Seite her zum Ausdruck zu bringen, sind diesmal die beigegebenen Tiere benutzt. In der Nachmittagswärme, die alles durchdringt, ist der kleine

Hund in festen Schlummer versunken, und auch der Löwe verrät durch sein schläfriges Augenzwinkern, daß Behagen in dieser friedsamen Umgebung herrscht. Das Alles könnte nicht überzeugender dargestellt sein. Daß der Löwe als Löwe zu wünschen übrig läßt, kommt uns erst nachträglich zum Bewußtsein, der Hund dagegen ist eine der gelungensten Darstellungen eines Tieres durch Dürer. Die zum Teil den Bedürfnissen des bejahrten Heiligen angepaßte Ausstattung des Zimmers hat ein mannigfaches Vielerlei in dasselbe gebracht. Nach dem früher Gesagten verstehen wir aber, wie der Künstler dazu kam. Um sich vorzustellen, wie gern man die Beigabe von dergleichen Nebendingen in jener Zeit sah, werfe man einen Blick auf das herrliche, etwa zwei Jahrzehnte später entstandene Berliner Porträt des Kaufmanns Gißze von Holbein. Der Raum ist dort in seiner Tiefenentwicklung nur durch den Tisch angedeutet, an dem der Dargestellte steht, und doch zeigt nicht bloß dieser, sondern auch die den Hintergrund bildende Wand allerlei Gegenstände. Jene Zeit entzückte eine derartige Versinnlichung der Wirklichkeit, auch wird man gern zugeben, daß sie ein Höchstes in ihrer Weise leistet.

In dem Prachtexemplar von Kürbis, der von der Decke herabhängt, hat Dürer die eigene Naturfreude auf den Heiligen übertragen. Meisterlich ist das Stück gezeichnet, wie überhaupt alles, was wir sehen. Die glänzende Schale jener Frucht, die Besonderheit der Mauerfläche, die Maser des Holzes an der Decke, das Fell der Tiere, eines wie das andere ist in seiner stofflichen Verschiedenheit in der bezeichnendsten Weise vorgestellt. Den wahren Reiz und die echte Stimmung verleiht aber erst das helleinfallende Sonnenlicht, das die Schatten der Butzenscheiben so warm an die Fensterwand wirft und in dem ganzen Zimmer umher durch Schlagschatten und die an allen Gegenständen auftauchenden Reflexlichter sein stummes und doch so reizvoll belebendes Spiel treibt. Die Poesie des Lichtes hat sich verklärend über das Blatt ergossen.

Die Bewunderung der Mitlebenden konnte solchen Leistungen nicht fehlen, doch liegt es in der Natur der Verhältnisse, daß wir direkte zeitgenössische Urteile über Kunstwerke jener Tage nur selten besitzen. Da erscheint immerhin ein geschäftlicher Eintrag aus dem bekannten Haushaltungsbuche des Anton Tucher in Nürnberg der Mitteilung wert. Im Jahre nach Vollendung der Stiche lesen wir dort notiert: 13. Ottobris kauft von Türer Maler 3 ſ. Jeronymus und 4 Melemcholie von Kupffer abgedruckt, damit ich den Engelhart Schauer und Jacob Rumpff gen Rom verert hab, dafur bar $1\frac{1}{2}$ Gulden[1].

Die Wichtigkeit des Holzschnittes und Kupferstiches als Darstellungsmittel von Originalschöpfungen erkennt man erst in ihrer vollen Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, wie jene herrlichen Dürerschen Blätter so leicht von Nürnberg nach Rom wandern konnten, während Werke wie die Stanzen Raffaels, nur wenigen sichtbar, die Privatgemächer des Papstes schmückten.

Jene drei Blätter regten von je her noch eine weitere Frage an. Hinter der Bezeichnung „Melencolia“ steht auf dem Blatte die Ziffer I. Da erwacht sofort der Gedanke, Dürer habe wohl beabsichtigt, die vier Temperamente zu verkörpern. Die Ziffer kann man sich kaum anders erklären. Der Plan wurde aber jedenfalls nicht ausgeführt, denn wir entdecken die weitern Ziffern nicht auf andern Blättern. Ferner steht vor der Signatur des ein Jahr vorher vollendeten Blattes „Ritter, Tod und Teufel“ ein S. Die Chiffre scheint sich kaum anders auflösen zu lassen als „Sanguinicus“, obwohl man zugeben muß, daß man ohne eine Bezeichnung sich nicht gerade gezwungen sehen würde, jene Benennung anzuwenden. Auffallend ist daneben allerdings auch, daß Dürer im nächsten Jahre das Blatt der Melancholie mit der Ziffer I versah. Das würde sich mit jener Deutung des S nur unter der Annahme vertragen, daß der Künstler selbst den „Reiter“ doch nicht für eine entsprechende Versinnlichung jenes Temperamentes gehalten, und deshalb eine ganz neue Serie begonnen habe. Aber es fehlt dann auf dem, mit der Melancholie fast gleichzeitig entstandenen Hieronymusstich wieder jede Bezeichnung, während es doch nicht allzuschwer wäre, dort den Vertreter des phlegmatischen Temperamentes zu finden. Klar zu sehen ist uns hier nicht vergönnt, nur so viel scheint sicher, daß Dürer an ursprünglich vorhandenen Absichten nicht festhielt und den Hieronymusstich jedenfalls seinerseits gar nicht mehr in einem solchen Zusammenhang betrachtet wissen wollte. Halten wir uns da=

gegen nur an die rein künstlerische Seite der Blätter, so ergiebt sich eine unleugbare innere Zusammengehörigkeit. Alle drei geben durch die Beleuchtung bedingte Stimmungsbilder, und zwar verhalten sich Melancholie und Hieronymus in ihrem Beleuchtungseffekt geradezu wie Gegenstücke zu einander.

Die Annahme, Dürers spekulativer Sinn möchte doch noch besondere Beziehungen untergelegt haben, was allerdings einer weitgehenden Neigung jener Zeit entsprechen würde, ließ in verschiedener Weise nach einem Gesichtspunkte suchen, unter dem die Darstellungen einheitlich zusammengefaßt werden könnten. Bis jetzt konnte jedoch keine Einigung erzielt werden. Wenn das S bei dem Reiter und das I bei der Melancholie jedesmal den Beginn einer nicht weiter fortgesetzten Serie bezeichnet, was doch wohl anzunehmen ist, dann dürfte aber jedes Bemühen, das die drei Stiche zusammenfassen möchte, vergeblich sein. Nur die Melancholie und der Hieronymusstich lassen ungezwungen nebenbei an den Gegensatz theoretischen Forschens und einer gelehrten Thätigkeit denken, die mehr auf historisch gegebenem Grunde ruht. Für die Kunstgeschichte bleibt das eigentlich Wichtige, daß Dürer sich ein ganz bestimmtes, bis dahin nicht gekanntes Problem gestellt hatte, dem wir mehrere seiner schönsten Stiche verdanken sollten. Die Versuche der Kupferstichpassion, Nachtscenen als solche zu charakterisieren, sind hier in höherem Sinne fortgesetzt.

XII. Arbeiten für Kaiser Maximilian.

Jene Zeit glänzender stecherischer Thätigkeit macht nun auf länger andern Arbeiten Platz. Es handelt sich jetzt um die berühmte Ehrenpforte Maximilians, um Dürers Anteil an den Blättern seines Triumphzuges und um das für ihn illustrierte Gebetbuch.

Im Jahre 1512 war der Kaiser nach Nürnberg gekommen. Bekannt ist, wie er als eine seiner Aufgaben ansah, sich und sein Geschlecht zu verherrlichen. Rückhaltslos spricht er sich im Weiskunig hierüber in folgender Weise aus: „Wer ihme in seinem Leben kein Gedächtnus macht, der hat nach seinem Tod kein Gedächtnus, und desselben Menschen wird mit dem Glockenton vergessen, und darum so wird das Geld, so ich auf die Gedächtnus ausgib, nit verloren, aber das Geld, das erspart wird in meiner Gedächtnus, das ist eine Unterdruckung meiner kunftigen Gedächtnus“ [1]. Bei solcher Anschauung wäre es merkwürdig gewesen, wenn er den größten Künstler seiner Zeit nicht mit zur Verewigung seines Andenkens herangezogen hätte. Von den Besprechungen, die damals in dieser Richtung mit dem Meister [2] stattfanden, legt uns nur noch eine in jenes Jahr zu verweisende Skizze eines Triumphwagens Zeugnis ab [3], auf welchem der Kaiser mit seiner Familie sich befindet. In wie weit etwa der Künstler damals schon Entwürfe für die von Maximilian geplanten Werke lieferte, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls können ihn Arbeiten für den Kaiser nur nebenbei in Anspruch genommen haben, denn in die Jahre 1513 und 1514 fallen, wie wir gesehen haben, außer den drei diese Daten tragenden berühmten Stichen noch weitere neun Blätter, dann aber waren andere Aufgaben zu bewältigen.

Der stolzeste Moment im Leben eines Römers war, nach glücklicher Niederwerfung eines Feindes in feierlichem Aufzug durch die Stadt nach dem Kapitol ziehen zu dürfen; die Kaiserzeit fügte die monumentale Erinnerung an solche Auszeichnungen durch Errichtung von Triumphbogen hinzu. Mehrere davon bilden noch heute einen hervorstechenden Schmuck des römischen Forums und seiner Umgebung, und bei dem Wiedererwachen des klassischen Altertums hat auf die nach Ruhm sich sehnenden Geschlechter jener Zeiten wohl kaum etwas anderes einen so nachhaltigen Eindruck gemacht als die Vorstellung von solcher höchsten Ehrung. Von dem Worte Triumph war die Phantasie gefangen genommen. Das siegreiche Walten Amors und des Sensenmannes, der Tugenden und der Laster und anderer das Leben beherrschender Mächte, wie des Reichtums und der Armut, veranschaulichte man sich darum mit Vorliebe als einen Triumphzug. Allbekannt sind die „Trionfi“ Petrarcas, die oft genug auch bildlich dargestellt worden sind, und noch mehr direkt an das Altertum knüpfte der großartige Triumphzug Cäsars an, den Mantegna für einen Gonzaga in Mantua entworfen hat. Dieses Werk hat seinerseits das Vorbild für den Triumphzug des Christentums von Tizian abgegeben, der aus einer Folge von fünf schönen Holzschnittblättern besteht [4]. In den Zeichnungen Cranachs zu dem Gebetbuch Maximilians in Besançon sehen wir gleichfalls die vier großen Kirchenväter auf einem Triumphwagen sitzen, an den die Symbole der vier Evangelisten gespannt sind. Ebenbürtig neben die großartige Schöpfung Mantegnas tritt wieder etwas später der Triumph des Reichtums und der Armut von Holbein d. J. [5]

Den Kaiser Maximilian, der viel an den Ruhm seines Geschlechtes, vor allem aber doch an den eigenen Nachruhm dachte, mußte mehr als andere der Gedanke beschäftigen, als Triumphator vor der Mit- und Nachwelt zu erscheinen und sich dadurch als den ebenbürtigen Nachfolger der römischen Kaiser vor der Welt zu legitimieren. Aber freilich die Mittel, die ihm für seine Absichten zu Gebote standen, waren von denen der Vorzeit gründlich verschieden. Daß der Kaiser zur Errichtung einer Triumphpforte lediglich auf eine bildliche Darstellung in Holzschnitt sich angewiesen sah, ist für die Verhältnisse jener Zeit in Deutschland höchst charakteristisch.

Der Gedanke an die Dürftigkeit der Mittel drängt sich um so mehr auf, da in der Unterschrift der Dürerschen Ehrenpforte noch ausdrücklich auf die stolzen „arcus triumphales“ hingewiesen ist, welche den römischen Herrschern in der Welthauptstadt errichtet wurden. Anders werden wir allerdings urteilen, wenn wir, von weiteren Erwägungen absehend, die vielen schönen Blätter ins Auge fassen, aus denen jene Werke sich zusammensetzen. Dann gewinnen wir den Eindruck, daß hier in ihrer Art Prachtwerke künstlerischen Schaffens vorliegen, die jeder Zeit zur Ehre gereichen würden. Maximilian hat durch sie erreicht, daß sein Andenken nicht nur in der litterarischen Überlieferung fortlebt. Der Neuabdruck der Holzstöcke, der vor einigen Jahren vorgenommen wurde[1], hat für die Besucher von Museen und Bibliotheken die Erinnerung an ihn aufs neue wieder allenthalben recht lebendig werden lassen.

Die beiden genannten Holzschnittwerke gewinnen, wie die Forschung der jüngsten Zeit festgestellt hat, erst ihre volle Bedeutung, wenn wir sie wieder als Teile eines großen Cyklus betrachten, der das Leben des Kaisers in poetischem und allegorischem Gewande zu verherrlichen bestimmt war[2]. Die Fahrt des ritterlichen Prinzen nach Burgund, um die Tochter Karls des Kühnen, Maria, zu freien, sollte in einem Werke, Freydal[3] genannt, geschildert werden, der andern Fahrt, welche der Vermählung galt, ist der bekannte Theuerdank[4] gewidmet, der Weiskunig d. i. der weise König, bietet dann die Lebens- und Regierungsgeschichte des Herrschers. Die Machtstellung Maximilians, die einer der Schnitte bis nach Indien reichen läßt, und des Fürsten glänzendes Hervortreten bei frohen, ritterlichen Festen, wie seine Bethätigung in den mannigfachsten Künsten des Friedens und des Krieges sollten mit dem Triumphwagen des Kaisers als Mittelpunkt in der langen Reihe von Scenen und Festwagen vergegenwärtigt werden, aus denen sich der „Triumphzug“ zusammensetzt, und folgerichtig reiht sich daran weiter ein Triumphbogen, „die Ehrenpforte“ [5], an deren Wand über drei Durchgängen, genannt „Pforte des Adels“, „Pforte der Ehre und Macht“ und „Pforte des Lobes“ der Kaiser inmitten von Scenen und Gestalten verherrlicht ist, die wiederum seinem Thun in Krieg und Frieden, seinem weitreichenden Herrschaftsrecht und dem Adel seiner Abkunft gelten. Hier sind auch die römischen Kaiser als seine Vorgänger dargestellt. Ein Werk über die österreichischen Heiligen und eine Genealogie des Kaiserhauses war gleichfalls in diesem Zusammenhang geplant. So umfassende, halbgelehrte Werke bedurften vielfacher Vorarbeiten von anderer Seite, aber auch die Zahl der mit der endgültigen Ausführung betrauten Künstler konnte nicht ganz gering sein. Wer alles durch Vermittlung des Augsburger Stadtschreibers Peutinger herangezogen wurde, das ist erst in unserer Zeit wieder klargestellt worden. Hier hat uns jedoch nur der Anteil Dürers zu beschäftigen. Vor allem war ihm die Ehrenpforte zugefallen.

Eine Vorstellung von dem Aufbau des Ganzen giebt die nebenstehende, kleine Abbildung (Abb. 42). In Wirklichkeit setzt sich dieser Triumphbogen aus 92 großen Blättern zusammen, die einzeln betrachtet werden sollten[6]. Die Mannigfaltigkeit dessen, was nach dem Beirat des kaiserlichen Geschichtsschreibers, Mathematikers und gekrönten Dichters Stabius dargestellt werden mußte, schloß einen ebenmäßigen, freien Aufbau aus. Eine das Einzelne dem Ganzen unterordnende Gliederung war nicht zu erreichen. Vor allem galt es, neben kleinen Pforten eine mächtige Wandfläche zu gewinnen, selbst die flankierenden beiden Türme sind ganz mit Darstellungen überdeckt. Im Jahre 1515 war mit Beihilfe einiger anderer Meister der Entwurf des großen Werkes vollendet, geschnitten waren indes die Holzstöcke noch nicht alle, als der Kaiser im Jahre 1519 starb.

Wenn wir neben einen solchen Auftrag die Aufgaben halten, die um jene Zeit den Künst-

lern jenseits der Alpen gestellt wurden, man denke nur an die Stanzen und Tapeten, die sixtinische Decke und das Grabmal Julius II., so fällt ein grelles Licht auf die Ungunst der man nicht leicht so zu sehen. Ein Betrachten derselben in dieser Zusammensetzung wäre auch für das Auge nicht sehr günstig, nehmen wir die Schnitte dagegen einzeln zur Hand, so

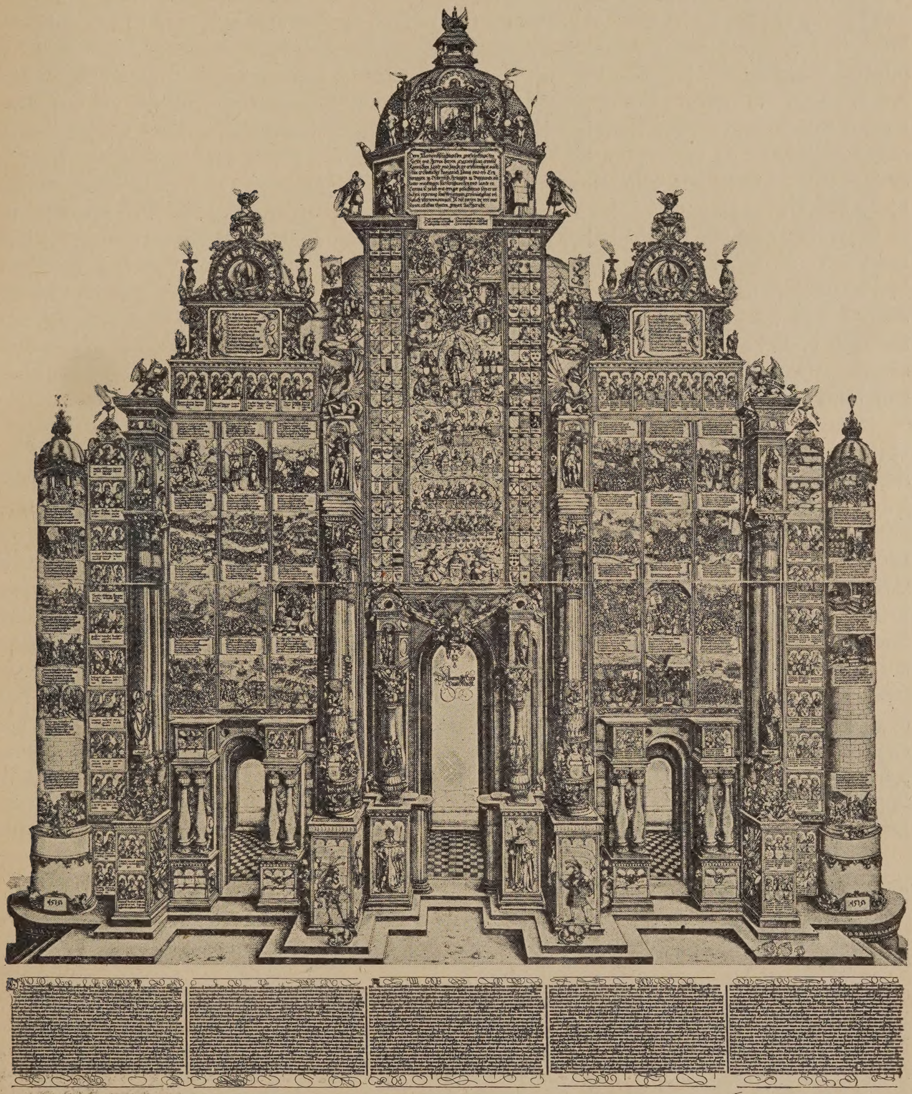


Abb. 42. Triumphpforte des Kaisers Maximilian.

Lage, welche die deutsche Kunst hemmte. Dürer that sein Bestes, um im einzelnen zu geben, was ihm in dem Entwurf des Ganzen versagt war. Die Blätter, die aneinandergereiht eine kleine Wand bedecken, bekommt erfreuen uns wieder alle die Vorzüge, die Dürer auszeichnen. Eine Menge kraftvoller, markiger Gestalten und oft reich gedachter Einzelscenen zieht an unserm Auge vorüber. Eine Figur wie die der geflügelten Austria

über der Mittelpforte zählt man mit Recht zu den trefflichsten Leistungen der deutschen Kunst (Abb. 43). Die einzelnen Bauglieder erscheinen zwar öfter, wie in den bauchig anschwellenden Säulen, sehr willkürlich gebildet und erinnern uns daran, daß bei Dürer überhaupt eine stark dekorative Neigung das architektonische Empfinden überwog. Er sah eben mit dem Auge des Malers; die runden, venetianischen Bauwerken entlehnten oberen Abschlüsse der Architektur fügten sich da vortrefflich ein. An andern Stellen treffen wir dagegen auf Stücke, die zu dem Besten zählen, was wir besitzen, kurz es überrascht uns ein unerschöpflich scheinender Reichtum, wenn wir das Werk eingehender betrachten, vor allem aber bewundern wir überall den straffen und doch völlig freien, überaus schwungvollen Linienzug, der nur dem sichersten künstlerischen Empfinden eigen sein kann.

Wunderlich ist, wie selbst ägyptische Hieroglyphen unter Dürers Hand zur Verherrlichung Maximilians Gestalt gewinnen mußten. Zu oberst an der Triumphalwand erblicken wir den thronenden Kaiser, den symbolische Tiergestalten umgeben. Durch den Stier und den Löwen erinnert die Zusammenstellung anscheinend an die Vision Ezechiels. Die Erklärung wird, wie man jüngst entdeckt hat[1], durch das unter dem Namen „Horapollons Hieroglyphicon“ aus dem Altertum auf uns gekommene Buch ermöglicht, das von einer Anzahl hieroglyphischer Bilder die wirkliche oder vermeintliche Deutung giebt. Wahrscheinlich hatte hier Pirkheimer seine Hand im Spiele.

Unter den Füßen des Kaisers erblicken wir zwei auf Wasser tretende Füße. Das Hieroglyphicon belehrt uns, die Ägypter hätten dadurch den Begriff des Impossibile versinnlichen wollen. Dem Kaiser soll also offenbar als dem gehuldigt werden, der das Unmögliche möglich machte, denn jenes Symbol befindet sich unter seinen Füßen. Der Ochse bedeutet Männlichkeit, der sich Maßhalten beigesellt, der Hund, dem eine Schärpe über den Hals geworfen ist, symbolisiert den Richter oder den Fürsten u. s. f. Da jenes Buch nur die Deutung der Schriftbilder ohne Mitteilung der Bilder selbst bietet, hatte Dürer die Form selbständig zu erfinden. Wir dürfen annehmen, daß diese Spielereien, die seine Phantasie in Berührung mit dem uralten Wunderlande brachten, für ihn nicht ganz des Reizes entbehrten. Gerade für diesen Schmuck der Triumphpforte hat sich eine Anzahl Studien erhalten.

Ferner war Dürer auch an dem Triumphzug des Kaisers beteiligt. Die in fast endloser Reihe sich hinziehenden Scenen desselben — es sind 137 Blätter des größten Breitfolioformates[2] — wurden an mehrere Künstler verteilt. Der hervorragendste darunter war neben Dürer der Augsburger Maler Burgkmair. Die Gruppen und Wagen des gesamten Zuges waren, um das Sachliche festzustellen, vorher von andern Händen in farbiger Zeichnung entworfen worden. Bei der Umarbeitung für den Holzschnitt verfuhr besonders Dürer mit größter Freiheit. Dreiundzwanzig Blätter des Ganzen weisen auf seine Hand hin. Es sind eine Reihe von Festwagen und Blätter mit Gruppen von reitenden Personen, sowie mit Darstellungen von Ahnen Maximilians. Nicht immer war die Aufgabe eine besonders dankbare. An verschiedenen Festwagen, die ihm zugefallen waren, bemühte Dürer sich wohl ganz im Sinne Maximilians, der Eintönigkeit wenigstens durch mannigfache mechanische Erfindungen für die Fortbewegung derselben entgegen zu wirken. Das berührt uns allerdings seltsam. Dagegen ist der Wagen, den man gewöhnlich den kleinen Triumphwagen nennt, eines der Hauptstücke des Werkes; ebenso gehören Gestalten, wie die der trauernden Venetia oder der reitenden Fürstin zu den schönsten Leistungen seiner Hand, und die Pracht, die jene Zeit bei solchen Gelegenheiten zu entfalten wünschte und suchte, wird uns durch seine markige Linienführung recht anschaulich vorgeführt.

Den Mittelpunkt des ganzen Zuges sollte natürlich der vor allen andern sich auszeichnende Wagen des Kaisers bilden, in dem zugleich seine erste Gemahlin, die burgundische Maria, und deren Nachkommen sitzen sollten. Unter den vorhandenen Holzschnittblättern findet sich ein solcher jedoch nicht vor, wohl aber hat sich, wie erwähnt, ein Entwurf Dürers dazu erhalten, der vermutlich aus dem Jahre 1512 stammt.

Vielleicht weckt das eben Gesagte einige Verwunderung, denn jedermann kennt Dürers in Holzschnitt ausgeführten mächtigen Triumphwagen, der überdies als großes Gemälde den Saal des Nürnberger Rathauses schmückt.



Abb. 43. Geflügelte Austria an der Triumphpforte des Kaisers Maximilian.

Dieses Stück gehört indes nicht zu dem Triumphzug. Es hat mit diesem Werk eine besondere Bewandtnis. Die Stellung, die es zu den übrigen Blättern des eigentlichen Triumphzuges einnimmt, lernt man erst richtig beurteilen, wenn man erfährt, daß der Kaiser im Januar 1518 bei Pirkheimer wegen des „neuen Wagens" anfragt, den er, d. h. Pirkheimer[1], nach Melchior Pfintzings Mitteilung erfunden habe. Eine jetzt in Wien aufbewahrte Visierung zu dem schriftlichen Entwurf, die aus Dürers Werkstatt stammt und das Datum 1518 trägt, geht darauf an den Kaiser ab. Wahrscheinlich sollte auch dieser Wagen den Blättern des Triumphzugs eingereiht werden, Maximilians so unerwartet im Januar 1519 erfolgter Tod brachte jedoch alle Pläne ins Stocken; Dürer aber benutzte, als sich eine günstige Gelegenheit später bot, jenen Entwurf, um dem von ihm so sehr verehrten Toten noch eine Huldigung darzubringen. Bald nach Maximilians Hingang hatte er nach einer im Jahre 1518 in Augsburg entstandenen Kohlezeichnung dessen Bild zweimal in großen Holzschnitten veröffentlicht, auch zu einem in Öl gemalten Porträt diente ihm dieselbe als Vorlage. Dazu gab er dann im Jahre 1522 den bekannten Triumphwagen heraus, von dem später noch einmal die Rede sein wird. Der Entwurf vom Jahre 1518 ist etwas vereinfacht, namentlich sind die Angehörigen des Kaisers nun sämtlich weggelassen. Dieser allbekannte Wagen ist also zwar durch die Anregung, welche die Mitarbeit Dürers an dem Triumphzug gab, entstanden, aber durchaus nicht als Teil des eigentlichen Zuges veröffentlicht worden.

Die alles Einzelne bestimmende, poetisch sein sollende Einkleidung stammt von Pirkheimer, weshalb der Wagen auch in der Gesamtausgabe seiner Werke erscheint. Selbst die Zügel, mit welchen die auf dem Bocke sitzende Ratio die Gespanne lenkt, haben so bedeutungsvolle Namen, wie Nobilitas und Potentia erhalten. Jene Zeit mochten dergleichen Allegorien sehr ansprechen, uns mutet dieses in eine Menge Einzelheiten sich verlierende Spiel mit abstrakten Begriffen recht gesucht und frostig an. Um so mehr hat man Ursache anzuerkennen, was Dürer auf solcher Grundlage geschaffen hat. Geschmückt mit überreich gestickten Schabracken schreiten sechs stattliche Gespanne in stolzem Zuge daher, und der Wagen selbst erscheint als ein imponierendes Stück der dekorativen Prachtliebe jenes Zeitalters, die hier durch die charaktervolle Dürersche Stilisierung geadelt erscheint. Das Werk wird, zumal auch die Holzschnittausführung vorzüglich gelungen ist, stets Bewunderung wecken. Für die einzelnen Gestalten der Tugenden ist Dürer selbst, was die endgültige Zeichnung anlangt, wohl kaum verantwortlich.

Auch noch ein anderes Werk entstand im Dienste des Kaisers. Es sind als Schmuck eines Gebetbuches ausgeführte Zeichnungen, die zu dem Vorzüglichsten gehören, was uns von des Meisters Hand geblieben ist. Die Datierung, welche die von fremder Hand auf die Blätter gesetzte Jahreszahl 1515 ergiebt, ist jedenfalls zutreffend. Verwahrt werden die kostbaren Blätter jetzt in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

Schön und reich ausgestattete Andachtsbücher gehörten seit Jahrhunderten zu den Hauptstücken frommer Prachtliebe. In vielen Sammlungen werden Exemplare gezeigt, die wohl jeden Beschauer entzücken. Wie kostbar erscheinen nicht Werke wie die Horarien aus dem Besitz des Herzogs von Berry in Paris und Chantilly, wie das Breviarium des Kardinals Grimani in Venedig, oder das Chevaliersche Gebetbuch des Malers Fouquet, dessen Rückerwerbung durch den Herzog von Aumale dem Nationalstolz jenseits der Vogesen vor kurzem wieder einmal zu so großer Befriedigung gereichte. Auch der Buchdruck bot früh mit bildlichen Darstellungen geschmückte Ausgaben von Andachtsbüchern, ohne jedoch seinen Vorbildern nahe kommen zu können. In dem Gebetbuch Maximilians sollten nun die Druckerpresse und Zeichnungen von Künstlerhänden zusammenwirken, um anderweitigen Leistungen wirklich Ebenbürtiges zu liefern. An innerem künstlerischem Werte stehen die Dürerschen Randzeichnungen sicherlich allem voran, was auf diesem Gebiet je hervorgebracht worden ist.

Das Buch[2], bei dessen textlicher Zusammenstellung der Kaiser unzweifelhaft selbst beteiligt war, wurde in ganz kleiner Auflage von dem Augsburger Schönsperger auf Pergament so vorzüglich gedruckt, daß es schon an sich als eine Musterleistung gelten muß. In dem für den Monarchen bestimmten Exemplar sollten dazu die breiten Ränder größtenteils mit

Federzeichnungen verziert werden. Da die Gebete 157 Blätter füllen, so war die Aufgabe eine sehr umfängliche, weshalb wieder mehrere Künstler für die Arbeit in Aussicht genommen wurden. Mit der Besorgung auch dieses Schmuckes war Peutinger betraut. Ein sehr ansehnlicher Teil des Buches, nämlich Blatt 1 bis 56, kam an Dürer, der Rest wurde an andere Meister verteilt. Die Blätter, die Cranach zugefallen waren, sind mit den von Dürer herrührenden schon im Anfang des 17. Jahrhunderts nach München gekommen. Ein anderer Teil, an dem neben berühmteren Meistern auch Dürers Bruder Hans mitgearbeitet hatte, ist nach Besançon verschlagen worden. Diese Fragmente wurden erst wieder in unsern Tagen als zu den Münchner gehörig erkannt[1], noch fehlen aber eine Anzahl Lagen, wie das einzige vollständig erhaltene Exemplar des Druckes ergiebt, das im Britischen Museum aufbewahrt wird.

Durch mehrfache Nachbildungen sind die Dürerschen Zeichnungen jetzt ziemlich bekannt. Schon bei flüchtigem Blick überrascht die Sicherheit, mit der bildlicher wie pflanzlicher und rein linearer Schmuck, der den Text oft auf allen vier Seiten umschließt, in raschem Federzuge gleichsam hingeschrieben ist. Jedenfalls hat die nordischem Empfinden entsprungene Buchverzierung in jenem Gebetbuch ihren künstlerischsten und reinsten Ausdruck gefunden.

Es giebt keine größeren Gegensätze, als die in Farben strahlenden, sogenannten Grotesken, welche Raffaels Schüler um dieselbe Zeit in den Loggien des Vatikans für das Oberhaupt der römischen Kirche ausführten, und jene anspruchslos auftretenden Randverzierungen, mit denen — nur verschiedenfarbige Tinte verwendend — der deutsche Meister das Gebetbuch seines Kaisers schmückte. Wessen Sinn nur an der Oberfläche haftet, wird es wohl merkwürdig finden, daß man überhaupt daran denkt, zwei so verschiedene Arbeiten nebeneinander zu stellen. Der damalige dekorative Formenschatz des Südens und des Nordens liegt indes beide Male in nicht oft sich bietender Fülle vor, und bei näherem Zusehen wird man bald finden, daß beide Leistungen recht wohl nebeneinander bestehen können.

In den vatikanischen Loggien herrscht der ausgebildetste Sinn für das, was man reine Linie zu nennen gewohnt ist; unter Heranziehung des Erbes, welches das Altertum hinterlassen hatte, gelang es, in glücklichem Wurfe die Wände jenes in Arkaden nach dem Palasthofe zu sich öffnenden Ganges mit einem bezaubernden, farbenprächtigen Gewande zu überkleiden. In wunderbarer Leichtigkeit mischen sich in reichstem Wechsel und immer gleich reizvollem Formenspiel miteinander neuere Zierformen der Renaissance, allerlei frei verwendete pflanzliche Motive, in kecker Zusammenpassung phantastisch gebildete Wunderwesen und direkt der Antike entlehnte mythologische Gestalten. Was aber dem Ganzen seinen höchsten Wert giebt, ist die stilgerechte „Unterordnung auch alles Einzelnen unter die architektonische Gliederung“.

Eine davon sehr verschiedene Formenwelt tritt uns in unserem Gebetbuch entgegen, doch waltet auch hier das höchste Maß freier künstlerischer Erfindung und Bewegung, sowie ein gleich feines Gefühl für das dem Zweck, d. h. der Flächenverzierung, stilvoll Entsprechende. In dieser Hinsicht können beide Schöpfungen als gleich klassische Muster nebeneinander gestellt werden. Herber zwar ist die Dekorationsweise des Gebetbuches, doch wird man auch bei ihm alles abgeklärt nennen dürfen. Dürer giebt in ebenso vollendeter Art, was der germanischen Anschauungsweise entspricht, wie wir dort gleichsam in einem Brennpunkt sich sammeln sehen, was die Renaissance aus eigenen Kräften zu geben oder geschmackvoll aus dem Schatze alter Vorbilder auszuwählen vermochte.

Dürer ist unter dem Eindruck der spätgotischen Formen aufgewachsen, die in eigener oft phantastisch stilisierender Weise einen Anschluß an die Natur suchen. In diesem Geleise bewegt auch er sich bei jenen Arbeiten, aber er hat engere Fühlung mit der Natur gewonnen, als man bis dahin zu sehen gewohnt war. Darum ist sein Formenschatz ein umfassenderer. Neben der sichern Beherrschung des menschlichen Körpers stehen ihm Gestalten und Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt in reicher Fülle zur Verfügung, und so konnte er diese Gelegenheit benutzen und rückhaltlos seiner Freude an einer wechselnden Mannigfaltigkeit der heimischen Natur Ausdruck verleihen. Was aus jenen älteren Motiven in höherem Sinne sich gestalten läßt, wird jetzt offenbar, da nicht mehr handwerkliche Tradition, sondern die selbständige Anschauung und Auffassung einer echten Künstlernatur ihnen Leben verleiht. Die



Abb. 44. Blatt mit dem h. Maximilian.
Aus dem Gebetbuch Maximilians in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.



Abb. 45. Blatt mit einem betenden Engel.
Aus dem Gebetbuch Maximilians in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Spätgotik weiß ferner gar vielfach nicht das rechte Maß zu treffen. Übergroßen Reichtum erachtete man nur zu oft für etwas künstlerisch Wirksames. Davon weiß Dürer sich frei zu halten. Das Rankenwerk und die schnörkelhaften Schriftzüge, die Gestalten aus dem Tierreich und der Menschenwelt, die in jenen Rahmen eingefügt sind, sie ordnen sich überall zu einem Schmuck zusammen, der einer nie versiegenden Quelle zu entströmen scheint, und doch nirgends wohlthuende Durchsichtigkeit vermissen läßt. In der Fülle stört nirgends Überfülle. Die heiligen Männer und Frauen wie alle andern Gestalten, denen wir begegnen, zeichnen sich dazu meist durch höchst würdige Formen aus. In ihrer schlichten Größe veranschaulichen sie uns an ihrem Teile, was der Nürnberger Meister eigentlich erstrebte. Will man die sich immer gleich bleibende, schöpferische Frische und Ursprünglichkeit der Phantasie des Künstlers recht würdigen und genießen, so gehe man einmal die mehr als vierzig, immer den gleichen Zweck verfolgenden Kompositionen daraufhin durch, ob man irgendwo auf Wiederholungen stößt. Auch sollte man nie aus den Augen verlieren, daß die reizvolle Flächenverzierung jener Blätter fast ganz aus heimischen Pflanzenmotiven in ihren charakteristischen Formen und dem an sich so unscheinbaren Schnörkel der ausfahrenden Feder entwickelt ist, wobei es überrascht, wie Dürer durch die freie Ranke unserer Schlinggewächse in der natürlichsten Weise den Übergang von dem pflanzlichen Gebilde zu der abstrakteren Linie des Federzuges zu finden wußte, von der solche Buchverzierung als Flächenschmuck ursprünglich ausgegangen war. Daß er in den Tierformen stark stilisiert, während er sonst oft mit der Natur in Wettstreit zu treten scheint, ist wesentlich durch das skizzenhafte, rasche Hinwerfen der dekorativ gedachten Figuren gefördert worden, doch beobachten wir ähnliches auch in andern Fällen. In Dürer ringt eben ein starkes, subjektives Element stets mit dem Streben, der Natur sich unterzuordnen. Im vorliegenden Falle schließt jedoch in stilistischer Hinsicht diese Formgebung sich harmonisch dem Ganzen an. Wenn Gestalten, wie die des Kamels, in Einzelheiten etwas allzu fremdartig sich ausnehmen, so wird man das wohl damit zu erklären haben, daß der Meister lange ein solches Tier nicht gesehen hatte, ein Entschuldigungsgrund, den er einmal selbst einem Freunde gegenüber für das Mangelhafte von tanzenden Affen anführt, die er zu zeichnen veranlaßt war.[1]

Einem erhaltenen Brieffragment Peutingers nach zu schließen, wurden den Künstlern für die Ausschmückung gewisse Anweisungen gegeben. Wie weit dieselben sich erstreckten, ist indes nicht mehr festzustellen. Recht vieles ergab sich bei einer allgemeinen Direktive, oder auch ohne eine solche, so zu sagen von selbst, wie z. B. daß bei Gebeten, welche einzelnen Heiligen gelten, deren Bild am Rande erscheint. So treffen wir St. Andreas, St. Barbara, St. Sebastian, St. Georg, die Lieblingsfigur jener Zeit, einmal zu Fuß und einmal zu Roß, St. Apollonia und andere. Natürlich begegnen wir auch St. Maximilian, dem Namensheiligen des Kaisers, den, nebenbei gesagt, der Künstler in diesem Kreise trefflicher Gestalten als eine besonders charaktervolle, männliche Erscheinung hingestellt hat (Abb. 44). An einer durch den Text gegebenen Stelle findet sich ferner die Verkündigung Mariä, deren jugendliche Gestalt anmutiger geraten ist, als in so manchen andern Fällen, und gleiches läßt sich der Maria im Ährenkleide nachrühmen, die erscheint, wo ihrer wiederum in einem Gebet gedacht ist. Der Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied“ weist ein musicierendes Orchester auf. Mit Kampfesscenen sind Psalmen illustriert, die Bedrohung durch Feinde zur Veranlassung hatten. An den Inhalt eines Gebetes, welches das Wohlthun berührt, schließt sich sehr sachgemäß die Gestalt eines stattlichen, wohlhabenden Bürgers an, der einem herantretenden, halbnackten Bettler willig ein Geldstück in das dargereichte Schüsselchen wirft. In verwandter Weise ist der Arzt neben ein Gebet gezeichnet, das der Gebrechlichkeit des menschlichen Leibes gedenkt. Nicht zu übersehen sind daneben die öfter vorkommenden, ungemein edel aufgefaßten Engelgestalten (Abb. 45). Sie konnten beliebig Verwendung finden.

Freier bewegt sich der Künstler in andern Fällen dem Inhalt gegenüber. Mitunter erläutert eine Gestalt oder eine kleine Scene sinnig oder humorvoll den Inhalt. Bei dem Gebet, das der Sterbende in der Seele bewegen soll, kommt dem Meister der Gedanke, daß der Mensch so gern dem Tode entgehen möchte. Die Totentanzcyklen, wie z. B. der Holbeins, haben dieses Thema mannigfach variiert; auch Dürer geht auf diese Vorstellung,

die bei ihm sonst nicht vorkommt, in unserem Gebetbuch ein. Auf einem der Blätter sehen wir einen berittenen Landsknecht, der dem Tode zu entrinnen versucht. Diesmal ist an den Rand ein Ritter gezeichnet, der beim Herantreten des Sensenmannes entschlossen nach dem Dolche greift; aber es kann ihm das nichts helfen, er ist dem grimmen Gegner so sicher verfallen, wie in den Lüften über ihm der erschreckte Reiher dem Falken, der auf ihn niederstößt. So wird der Rand des Buches durch bildlich ausgesprochene Nebengedanken in anregender Weise belebt. Bei dem Psalm „Die Erde ist des Herrn… und alle, die darinnen wohnen“ weiß Dürer den Gedanken in einfacher Weise die Richtung in die weite Ferne zu geben, indem er einen stattlichen kalikutischen, d. i. indischen Krieger an den Rand zeichnet. Der Psalm „Contra potentes“ gab Veranlassung, unten einen Herrscher auf einem Triumphwagen darzustellen, dessen Reichsapfel von einem Halbmond überragt ist. Daß damit auf die damals so drohende Türkengefahr angespielt wird, ist wohl nicht zweifelhaft. Weniger verständlich ist es für uns, wie Dürer dazu kam, den Wagen von einem mächtigen Widder[1] ziehen zu lassen, den ein auf dem Steckenpferd reitender Amor lenkt. Daß aber auch noch andere Mächte zu fürchten seien, wird neben am Rande durch den Kampf St. Michaels mit dem Drachen angedeutet. Die schöne segnende Christusgestalt oberhalb des Erzengels tritt dazu, als ob ausgesprochen werden sollte, wessen Reich die Herrschaft zukommt.

Wie echte Legendenpoesie mutet es an, wenn bei dem „Te deum laudamus“ das Christkind gleichsam in Vorahnung seines Einzugs in Jerusalem segnend auf einem kleinen Esel daherreitet, während ein Engelchen das Röckchen vor ihm auf den Weg breitet. Dem Humor wird sein Recht in der Gestalt des Teufels, der bei der Verkündigung Mariä in dem über ihn niedergehenden Hagelwetter sich gar hilflos und kläglich geberdet (Abb. 46). Wo von Versuchung die Rede ist, steht wachehaltend am Rande ein mit einer Hellebarde bewaffneter Mann, unten aber eilt Hühnervolk spornstreichs auf den mit Flötenspiel lockenden Fuchs zu. Nicht ohne Lächeln sieht man unentwegtes Gottvertrauen durch einen Beter illustriert, der ein großes Buch auf den Knieen haltend sanft entschlummert ist. Eine etwas derbere Volksanschauung ist wiedergegeben, wenn das „Jubilate“ im Tanze zweier bäurischer Paare seinen sinnfälligen Ausdruck findet. Bei andern Gebeten besteht nur ein sehr loser, oder gar kein Zusammenhang zwischen Text und Zeichnung. Wie durchweg neben Darstellungen, die auf die Worte des Textes Bezug nehmen, noch so manches lediglich der künstlerischen Belebung und Raumfüllung halber eingestreut ist, so wurde in freier Weise der Inhalt gelegentlich auch ganz beiseite gelassen. Der Künstler mochte wünschen, eine möglichst große Mannigfaltigkeit im Figürlichen wie in den pflanzlichen Motiven zu geben. Mitunter genügte ihm der arabeskenartige Schmuck fast für sich allein, einmal finden wir eine in großem Maßstab gegebene Charakterfigur einer Bäuerin mit einem vollen Eierkorb in der Hand, ein anderes Mal gab die bloße Erwähnung des Orients Anlaß, einen Mann im Turban mit einem Kamel vorzuführen. Daß Dürer daneben sich nicht entgehen ließ, auch einiges der antiken Mythologie zu entnehmen, ist bei dem Eindruck, den das in den Gesichtskreis wieder eingetretene Altertum damals machte, eigentlich selbstverständlich, erscheinen doch auch an den im 15. Jahrhundert gearbeiteten Bronzethüren von St. Peter in Rom solche Scenen. So begegnen wir Herkules bei seinem Kampfe gegen die stymphalischen Vögel und ein zweites Mal nach der Tötung des nemeischen Löwen. Als ein warnendes Gegenbild des Helden ist vielleicht der auf dem gleichen Blatte am Boden liegende Säufer zu fassen. Den mythologischen Bacchus dagegen soll wohl der aufgeschwemmte Trunkenbold einer andern Zeichnung darstellen, dem ein gehörnter, bockfüßiger Satyr zu dem Weingenuß aufspielt. Das Gegenstück dazu ist der betende Engel des Evangelisten Johannes. In dekorativer Verwendung kommen außerdem noch einige Male Satyrgestalten vor. Da sie an Teufel erinnern, waren sie um so leichter heranzuziehen. Partei gegen sie hat der Künstler einmal ergriffen, indem er einen solchen Wicht im Rankenwerke zur Dekoration mit einem Strick aufgehenkt hat (Abb. 47).

So giebt Dürer unbefangen Scherz und Ernst, wie dies seine künstlerische Phantasie beschäftigte. Zu Herzen spricht uns die Freude an der heimischen Natur und die verständnisvolle Hingabe an dieselbe, daneben aber beherrscht den Meister das regste Interesse für ferne Lande wie für alles Merkwürdige und Wunderbare auf dieser Erde wie im Reiche



Abb. 46. Blatt mit dem Teufel im Hagelwetter bei der Verkündigung Mariä,
der Engel befindet sich auf dem gegenüberstehenden Blatte des Buches.
Aus dem Gebetbuch Maximilians in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.



Abb. 47. Blatt mit dem aufgehenkten Teufel.
Aus dem Gebetbuch Maximilians in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

der dichtenden Phantasie. Daher stammen unter anderem die mannigfachen, oft abenteuerlichen Tiergestalten, denen wir begegnen. In jene angeregte Stimmung müssen wir uns zurückzuversetzen suchen, wenn wir die Freiheit und Unmittelbarkeit nachempfinden wollen, mit der die Zeichnungen hingeworfen sind.

Oben wurde betont, daß jene Kompositionen ganz im heimischen Boden wurzeln. Das wird nicht dadurch entkräftet, daß stofflich Fremdartiges hin und wieder auftaucht. Die Form, die das Fremde hier gewinnt, fügt es dem übrigen als etwas fast Gleichartiges ein. Dürer kann allerdings so der Antike nicht gerecht werden, aber er giebt trotzdem etwas, was unser Interesse wachruft und zugleich stellt er sich selbst ein Zeugnis darüber aus, wo seine Stärke lag. Wie mit den mythologischen Scenen steht es auch mit den mehrfach sich einmischenden Renaissanceformen; auch sie müssen sich einer völligen Umbildung fügen. Es kann eben kein Mann von bestimmt ausgeprägtem Charakter zweien Herren dienen. Daß es dabei ganz ohne Wunderlichkeiten abginge, wird man nicht behaupten wollen; aber ebensowenig kann man verkennen, daß die Zeichnungen dadurch um eine Reihe von Motiven reicher geworden sind, die auch in solcher Umprägung an ihrer Stelle aufs beste wirken [1]. Das war es aber, was der Künstler erstrebte. Und hätte wohl die Kunstgeschichte gewonnen, wenn Dürer statt den Schatz zu heben, den die heimische Art barg, ein Nachahmer der Italiener geworden wäre?

Als Honorar für diese Arbeiten wies der Kaiser 100 Gulden Leibgeding aus der Nürnberger Stadtsteuer an. Da Maximilians Nachfolger, Karl V., dasselbe bestätigte, so bezog es der Künstler bis zu seinem Tode. Schon im Jahre 1512 hatte ihn der Kaiser von jeglicher Steuer befreien wollen, der Rat der Stadt wollte aber darauf nicht eingehen. Eigentliche Nahrungssorgen konnten nun wohl an Dürer nicht mehr herantreten.

XIII. Die letzten Jahre vor der niederländischen Reise.

Die Triumphpforte trägt das Datum 1515, und im gleichen Jahre wurde der Anteil an dem Gebetbuch Maximilians vollendet. Auch ferner war Dürer noch für den Kaiser thätig. Der Holzschnitt mit den trefflichen Gestalten der sogenannten österreichischen Heiligen gehört hierher. Die Beteiligung an den Entwürfen für den Triumphzug wurde schon besprochen; ebenso die Skizze zu einem neuen Wagen von 1518, aus der der allbekannte Triumphwagen Maximilians hervorging. In jenem Jahre sah Dürer den Kaiser noch einmal in Augsburg, wohin Maximilian zu dem damals dort stattfindenden Reichstag gekommen war. Eine Erinnerung an diese Tage ist die ebenfalls schon erwähnte vorzügliche Porträtzeichnung in der Albertina zu Wien (Abb. 48), auf welche Dürer schrieb:

> „Das ist Kaiser Maximilian, den hab ich, Albrecht Dürer, zu Awgspurg hoch oben auff der Pfalz in seinem kleinen Stüble kunterfett, do man zalt 1518 am Mantag nach Johannes Tauffer."

Die zwei danach als Holzschnitte herausgegebenen Porträts wie ein ebenfalls danach gemaltes Brustbild legen durch die beigegebenen Inschriften ein rührendes Zeugnis für die Verehrung ab, die der Künstler seinem Kaiser gegenüber empfand. Ansprechend ist es, gerade auf jenen Aufenthalt in Augsburg eine Anekdote zu beziehen, die durch Melanchthon überliefert ist. Bei einem Versuch zu zeichnen, brach dem Kaiser die Kohle mehrmals ab, worauf Dürer das Blatt mit raschen Strichen vollendete. Als Maximilian verwundert an ihn die Frage richtete, warum denn ihm die Kohle nicht abbreche, gab der Künstler lächelnd eine Antwort des Sinnes, das sei eben sein Reich, der Kaiser habe schwerere Aufgaben. Daß es in jenen Tagen an heiterer Laune nicht fehlte, beweist ein sehr scherzhafter Brief, den die Nonne Charitas Pirkheimer damals an Dürer, Nützel und Spengler nach Augsburg richtete. Es war eine Antwort auf einen Brief der drei Freunde an Charitas, der ihr, wie sie schreibt, vor Lachen die Augen mehr als einmal hatte übergehen lassen[1]. Seiner weiteren Verpflichtung gegen den Künstler entledigte sich Maximilian diesmal durch die Anweisung auf 200 Gulden Nürnberger Stadtsteuer, die im Jahre darauf fällig waren; da der Kaiser vor jenem Termine starb, hat Dürer aber davon nie etwas erhalten.

Jener Aufenthalt in Augsburg gab auch den Anlaß zu einem Porträt des Kardinals Albrecht von Mainz, dem ersten Porträtstich, den Dürer ausführte.

Hier und da griff Dürer in jenen Jahren auch wieder zum Pinsel. Von schlagender Wirkung sind die zwei durch ihre schönen Bärte ausgezeichneten Apostelköpfe in Florenz von 1516. Sie sind in Wasserfarben auf ganz feine Leinwand gemalt (Abb. 49). Dürer nennt solche Gemälde „Tüchlein". Er hat in dieser eine rasche Arbeit ermöglichenden Technik manches Stück gemalt. Die Bestimmtheit und Schärfe der Zeichnung wirkt bei der Anspruchslosigkeit der aufgewandten Mittel und dem dünnen Farbenauftrag um so überraschender. Jene beiden Brustbilder sind ganz frei und doch zugleich höchst individuell entworfene Charakterköpfe. Weniger günstig wirkt das später fallende Tafelgemälde der Lucretia in München. Dürer hatte die Figur schon ein Jahrzehnt früher entworfen, aber erst jetzt machte er sich an die Ausführung. Es mochte ihn drängen, eine Gestalt wie die Eva von 1507 in neuer Durcharbeitung zu geben. Angesichts der kalten und metallischen Wirkung des Bildes kann

man ſich des Eindrucks nicht erwehren, daß ſein Farbenſinn durch lange Vernachläſſigung der Malerei ſtumpf geworden ſei. Das Plaſtiſche der Figur dagegen iſt wohlgelungen, wenn ſich auch die Geſtalt an Freiheit der Formen nicht mit verwandten Arbeiten jenſeits der Alpen meſſen kann. So manches nordiſch Gezwungene haftet ihr noch an.

Anderes dagegen, was damals entſtand, zeigt Dürer ganz auf der Höhe.

Vortrefflich ſind gleich dem Porträt Maximilians einige andere ſolche Zeichnungen von 1516 und 1517 gelungen und ebenſo befriedigend wirkt die Madonnendarſtellung in Holzſchnitt von 1518 (Abb. 50). Von einer ſpielenden und muſicierenden Engelſchar umgeben ſehen

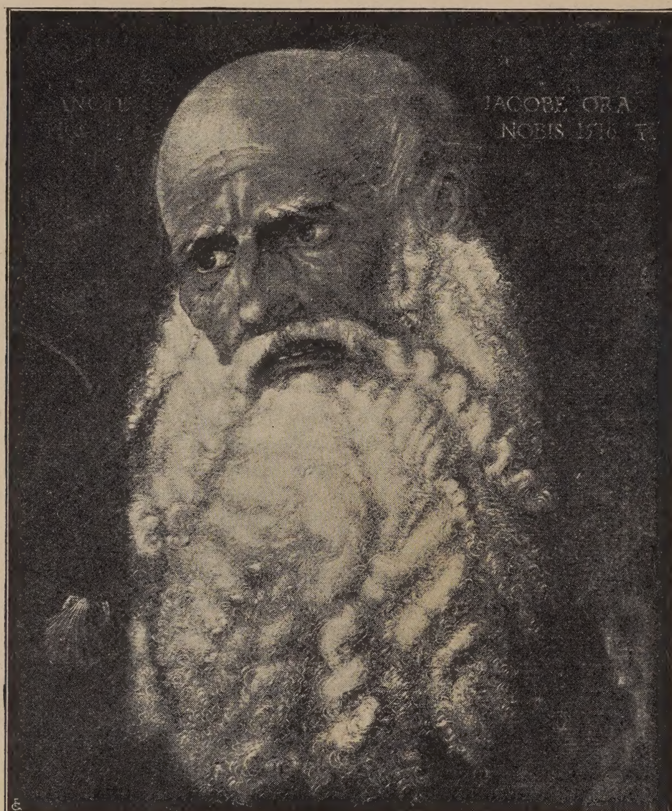


Abb. 49. Jacobus der Ältere.
Gemälde in Waſſerfarben auf Leinwand von 1516 in den Uffizien zu Florenz.

Das ſchöne Porträt ſeines Lehrers Wolgemut in München (datiert von 1516, Abb. 6) wurde ſchon ſehr verſchieden beurteilt. Die lebensvolle Beſtimmtheit der Zeichnung und die Feinheit des Farbenauftrags verrät indes deutlich Dürers Hand. Ein weniger bedeutendes Werk iſt das Porträt eines Geiſtlichen in Wien aus demſelben Jahre. Ein Vergleich mit den ſpäteren Bildern eines Holzſchuher und Muffel läßt dasſelbe noch mehr zurücktreten.

wir Maria mit dem Kinde vor uns. Diesmal erblicken wir wieder eine wirklich anmutige junge Mutter, die verlorenen Blicks ſinnend in die Ferne ſchaut. Prächtig ſind die kleinen am Boden ſpielenden Engelchen wie die größeren Engelknaben gedacht, die ſich angelegentlich bemühen, das Chriſtkind zu unterhalten, und ebenſo ſchön iſt das Schweben der beiden himmliſchen Boten ausgedrückt, die eine Krone haltend von oben herabkommen. Der Schnitt



Abb. 50. Madonnenholzschnitt von 1518.

giebt offenbar unverfälscht wieder, was die Zeichnung bot. Von den Madonnenstichen gerade jener Jahre dagegen muß man sagen, daß ihnen etwas Gekünsteltes anhaftet.

Überhaupt hat es mit Dürers Madonnengestalten eine besondere Bewandtnis. Daß er, der in dem Marienleben seiner Frühzeit so viel gemütvolle Poesie entwickelt hatte, auch sonst mit der Gestalt der Madonna in zahlreichen Darstellungen sich beschäftigte, war bei der Bedeutung, welche ihre Verehrung in der katholischen Kirche gewonnen hatte, nur natürlich. Zu mehreren Bildern war er durch Bestellung veranlaßt, andere schuf er aus eigenem Antriebe; Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen reihen sich in ziemlicher Zahl an. Die Madonna des Rosenkranzbildes und die des Frankfurter Himmelfahrtsbildes haben wir näher kennen gelernt. Der Zeit, der wir die drei großen gestochenen Hauptblätter verdanken, gehören auch die vollendetsten Madonnenstiche an. Es sind die Madonna an der Mauer (Abb. 51) und die Madonna am Baum. Die letztere trifft im Motiv mit der Raffaelischen Madonna di casa Tempi in München darin zusammen, daß auch sie das Kind an die Wange drückt. In dem Holzschnitte von 1518 hat dann der Meister in einem glücklichen Moment wieder die Stimmung des Marienlebens gewonnen. Weniger befriedigen die gleichzeitigen Stiche, mit denen die Kupferstichmadonnen abschließen. Überblicken wir die Gesamtreihe seiner Darstellungen, so fällt uns auf, daß wir gar nichts Typisches in der Auffassung der Maria gewahren, und daß eine Anzahl Madonnen entgegen der sonst meist üblichen Wiedergabe auffallenderweise in bange Gedanken versunken erscheint. Auch muß man zugeben, daß auf den Reiz der äußeren Erscheinung oftmals wenig Wert gelegt ist.

In dem Treppenhaus des Wiener Hofmuseums hat Dürer bei den Deckenmalereien nichtsdestoweniger die Gestalt einer Madonna neben sich. Das könnte leicht falsche Vorstellungen wecken. Raffael hat in der Ausgestaltung eines bestimmten, der Zeitströmung entsprechenden Ideals der Madonna sich immer aufs neue bethätigt. Seine Popularität beruht vorzugsweise auf diesen Bildern, und wenn auch die frühere Auffassung des spielenden Kindes und der glücklichen, durch reine Schönheit entzückenden Mutter später einen stärkeren kirchlichen Accent sich gefallen lassen mußte, so bedeutet das in keiner Weise in formaler Beziehung einen Bruch mit der früheren Zeit. Bei Dürer gewann die Madonna nicht die gleiche Bedeutung. Seinen Hauptruhm hat er durch Ausprägung männlichen Wesens erlangt. Zwar war es ihm keineswegs versagt, auch weiblicher Anmut gerecht zu werden, ebenso wie wir auch entzückende Kinderköpfe bei ihm finden; aber im ganzen genommen war weder seine Umgebung solchen Zielen günstig, noch neigte sein individuelles Wesen gerade nach jener Seite. Von hervorragender Schönheit muß allerdings die Madonna des Rosenkranzbildes gewesen sein, der ursprüngliche Eindruck ist aber für uns verloren. Dasselbe Mißgeschick hat seine für Frankfurt gemalte Himmelfahrt Mariä gehabt. Im Marienleben und im Gebetbuch Kaiser Maximilians treffen wir wiederum auf zahlreiche anmutige Gestalten, in den Darstellungen der heiligen Familien waltet meistens die Unbefangenheit friedlichen Familiendaseins und vorab in den Handzeichnungen überrascht uns die ursprüngliche frische Erfassung der gewählten Motive. Ein überaus anziehendes Blatt befindet sich z. B. in Basel, auf dem die Madonna in Gegenwart von Engelknaben das Kind auf dem Schoße hält, während Josef im Hintergrund an einem Tische schläft (Abb. 52). Wir verspüren hier einen Nachklang der zwei Jahre vorher in Venedig entstandenen Rosenkranzmadonna. Sonst indes machen wir die Wahrnehmung, daß gerade da, wo Mutter und Kind als solche gegeben werden, die Madonna oft ältlich erscheint und daß sie fast nie etwas von dem Ausdruck des Mutterglücks an sich hat. Um „ihrer größeren Schönheit“ willen pflegen darum Madonnen Schongauers, des älteren Zeitgenossen Dürers, den seinen als überlegen gegenübergestellt zu werden. So weit sie der Spätzeit des Colmarer Meisters angehören, sind sie gleich Christus selbst, in jugendlicher Anmut so aufgefaßt, als ob sie nie von irgend welchem Erdenleid berührt worden wären. Dürer steht da freilich auf einem ganz andern Standpunkt. Er betrachtet die Madonna gern als eine Mutter, die auf Erden wandeln mußte, und nicht der Gedanke an ihre Schönheit ist es, was ihn in erster Linie beschäftigt, sondern er versenkt sich vor allem in ihr Empfindungsleben. Maria aber war ein Mädchen aus dem Volke, ein Zimmermann ist ihr als Gatte beigegeben; da war es für Dürer bei seiner sonstigen An-

lehnung an das wirkliche Leben eigentlich selbstverständlich, daß er, wo kein anderweitiger Einfluß zur Geltung kam, für seine künstlerischen Absichten sich an die Kreise seiner Umgebung hielt; dort aber hatte alles einen bürgerlichen Zuschnitt. Er erstrebte darum auch bei der berühmten Himmelfahrt Mariä, die er für den Kaufmann Heller malte, nicht etwas Königliches in der Erscheinung der Gefeierten, sondern ihn zog dabei die Bescheidenheit demütiger, schlichter Weiblichkeit an, die auch in der Kopie ihre Wirkung nicht ganz eingebüßt hat. Von den Einzelmadonnen sind darum für ihn nicht diejenigen die bezeichnenden, wo er der kirchlichen Auffassung sich anschließen mußte, wie bei ihrer Darstellung mit Krone und Scepter, wo sie so zu sagen außerzeitlich aufzufassen war. Dagegen kommen



Abb. 51. Madonna an der Mauer. Kupferstich von 1514.

wo sie als Mutter mit ihrem Kinde erscheint, des Künstlers persönliche Gedanken vollständig zur Geltung[1].

Bei dem feierlichen Akte der Beschneidung im Marienleben werden wohl die meisten die Madonna sich in ruhiger, stiller Andacht dastehend denken, auf dem Dürerschen Blatt dagegen durchzuckt Schmerz ihr Inneres. Die Mutter verweilt in Gedanken bereits bei dem furchtbaren Schicksal, das dem Kinde bevorsteht. Ähnliches tritt uns bei den Einzelmadonnen entgegen, wo Maria auf Erden weilend gedacht ist. Da war zumal für Dürers Zeit und Umgebung nicht gerade ein Anstoß gegeben, um einem Schönheitsideal nachzugehen. Ja, die bange Stimmung der Mutter hat zumeist auch die Fröhlichkeit des Kindes verscheucht. Diese ernste Auffassung ist für Dürer sehr bezeichnend; zugleich beweist sie auch neben anderem, wie frei er sich traditioneller kirchlicher Anschauung gegenüber verhielt. Die hierher gehörigen Blätter haben darum eine recht verschiedene Beurteilung erfahren. Wer sie als Stimmungsausdruck selbständigen Schaffens auf sich wirken läßt, wird ihren Wert zu würdigen wissen. Jedenfalls konnte nur ein tief angelegter Künstler einer solchen Auffassung huldigen. Dürer hat sich nie mit der Oberfläche begnügt. Überaus nahe berührt er sich in diesem Falle mit der herben Größe Mantegnas, bei dessen späteren Madonnen gleiche Vorstellungen allmählich die Oberhand gewannen. Gewiß hat man mit vollem Recht darauf hingewiesen, daß auch hier sich äußert, in wie hohem Grade Dürers Phantasie von der Leidensgeschichte gefangen genommen war. Von theoretischen Gesichtspunkten ausgehend meinte er freilich später einmal, man könnte die antike Schönheit der Venus in der Madonnengestalt wieder aufleben lassen, auch schon aus dem Jahre 1503 kennen wir eine gemalte Madonna, bei der er den Versuch machte, nach dem Vorbild Barbaris, der mehrfach seine Wege kreuzte, einem gewissen Schönheitsideale nachzugehen, aber die etwas kleinlichen, mehr zierlichen als wirklich schönen Formen jenes Meisters konnten ihn unmöglich befriedigen. Zu gleicher Zeit hatte er auch versucht, einen Christus in Anlehnung an die Formauffassung des italienischen Kunstgenossen zu malen. Doch das waren vorübergehende Anwandlungen, gerade aus dem Jahre 1503 stammt die erste datierte Kupferstichmadonna, die auffallend ältliche, herbe Züge zeigt, und es liegt nahe, hier wie in dem andern Falle bei dem Nemesisstich an einen Rückschlag fremder Auffassung gegenüber zu denken. Auch die spätere Madonna des Rosenkranzfestes hat keine dauernde Nachwirkung zu äußern vermocht. Unstreitig hat Dürer dadurch manchen Vorteil verscherzt, den formale Vorzüge ihm in den Augen vieler geboten hätten; aber neben den gehaltvollen, idyllischen Blättern seines Marienlebens sind doch auch jene andern Madonnen stets als wichtige Stücke seiner Kunst angesehen worden. Diese von dem Gewöhnlichen abweichende Phantasierichtung war die Veranlassung, daß man angesichts solcher Blätter an „protestantische Anschauungen" dachte. Das ist nun in dem Sinn, wie das ausgesprochen wurde, gewiß nicht richtig. Aber allerdings ging später die nationale holländische Kunst in ihren Darstellungen religiöser Stoffe von einer verwandten persönlichen Auffassung aus. Unbewußt wies Dürer auf eine kommende Richtung hin.

Eine solche stets von einer bestimmten subjektiven Stimmung angeregte Art des Schaffens läßt es uns einigermaßen erklärlich erscheinen, warum wir trotz vielfachen Wechsels im einzelnen keinen Ansatz zu einem Madonnentypus finden.

Etwas anderes beobachten wir dagegen für das Antlitz Christi. Hier hat Dürer auf die Phantasie der Folgezeit bestimmend eingewirkt. Allerdings steht es lange ebenso wie bei der Madonna. Erst auf dem gestochenen Schweißtuch von 1513, das von zwei Engeln gehalten wird, begegnen wir dem berühmt gewordenen Typus, der in vieler Beziehung an die Züge Dürers anklingt. Im Gebetbuch von 1515 und sonst kehrt er wieder, und durch den bekannten von einem Schüler herrührenden großen Holzschnitt des Veronikatuches hat er allgemeine Verbreitung gefunden. Die großen edlen Formen des etwas breiten, langen Ovales, in denen tiefster seelischer Schmerz und männliches Ertragen sich verkörpert, stempeln diesen Kopf zu einem der glücklichen Kunstgedanken, wie sie nur den größten Meistern gelingen. Da ist keine Spur von weicher Empfindsamkeit zu finden, die bei den Neuern so beliebt ist, wenn sie nicht vorziehen, Christus durch einen Zug gebieterischer, geistiger Überlegenheit zu kennzeichnen. Nicht

ohne Grund hat man den Zeus des Phidias, wobei natürlich der Zeus von Otricoli gemeint war, zum Vergleich herangezogen. So grundverschieden auch das Problem hier und dort sich stellt, die Charakteristik einer alles gewöhnlich Menschliche weit hinter sich lassenden geistigen Größe ist beide Male in der äußeren Erscheinung eben so klar wie machtvoll zum Ausdruck gekommen.

sich in die Lektüre eines Buches vertieft. Daß jemand vollständig von dem hingenommen wird, was er liest, kann nicht anschaulicher vorgestellt werden, als wir es bei diesem über sein Buch vorgebeugten Mönche sehen. Selbst die Hände verraten in der Art, wie das Buch gehalten wird, das innerliche Angeregtsein. Trotz des kleinen Maßstabes sind die Finger von bewundernswer-



Abb. 53. Der heilige Antonius. Kupferstich von 1519.

Zu den Schöpfungen jener Epoche gehört auch der vielbewunderte Stich des lesenden heiligen Antonius, der durch die Feinheit der stecherischen Behandlung und die lebendige Darstellung der gegebenen Gestalt sich in gleicher Weise auszeichnet (Abb. 53). Am Fuße einer malerischen echt deutschen Burg, die sich ähnlich der Nürnberger „Reichsveste“ in vielgliedriger Baugruppe über einen Hügel hinzieht, hat der Heilige sein Kreuz aufgepflanzt und am Boden sitzend

ter Durchbildung. An der vielgliedrigen Beweglichkeit ihres Organismus hatte Dürer, wie wir öfter beobachten, seine besondere Freude. So sehr wir aber den Stich bewundern, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daß Landschaft und Figur, wenn auch trefflich, doch nur äußerlich zusammengeordnet sind. Hier finden wir keinen innern Zusammenhang des Figürlichen mit der umgebenden Natur, wie auf dem Blatte „Ritter, Tod und Teufel“, oder dem des verlorenen Sohnes.

Die aus älterer Zeit stammende noch erhaltene landschaftliche Studie mochte den Meister zu dem Stich angeregt haben, womit dann der Einsiedler ebenfalls unter Benutzung einer älteren Skizze vereinigt wurde. Damals versuchte sich auch Dürer noch ein letztes Mal in der Radierung auf Eisen. Das jene Versuche abschließende Blatt, die sogenannte Kanone, kennen wir schon. Sie trägt das Datum 1518.

Als eine Merkwürdigkeit sei aus jenen Jahren noch der ein Nashorn wiedergebende Holzschnitt von 1515 genannt. Dürer stellte denselben mit Benutzung einer aus Portugal nach Nürnberg gelangten Zeichnung in sehr gelungener Weise her. Das Tier kam damals zum erstenmal in der neueren Zeit nach Europa. Bis in unser Jahrhundert herab wurde der Holzschnitt verwertet, wenn es galt, das merkwürdige Tier abzubilden.

XIV. Die niederländische Reise.

In den Jahren, die durch die Beschäftigung für den Kaiser charakterisiert sind, wie in der darauf folgenden Zeit mochte Dürer sich in sehr wechselnder Stimmung befinden. Er hatte reichlich zu thun, aber die Aufgaben, die ihm gestellt waren, mußten mit Ausnahme der Randzeichnungen zu dem Gebetbuche doch oft wie einengende Schranken wirken. Seine Hand machte allerdings aus den gegebenen Themen, was zu machen war, aber uns tritt dabei nur zu klar vor die Seele, welch erschreckend kleinlichen Zuschnitt das öffentliche Leben in Deutschland angenommen hatte. Die Ungleichheit, die den Werken jener Jahre anhaftet, ist offenbar der Reflex eines hemmenden Druckes, der auf dem Meister lastete. Eine Befreiung und eine Epoche neuen Aufschwungs brachte der Aufenthalt in den Niederlanden, der in die Zeit vom Juli 1520 bis Juli 1521 fällt.

Ein Regierungswechsel jener Zeit stellte gar viele Rechtstitel in Frage; so zahlte die Stadt auch Dürer die fälligen 200 Gulden nicht aus, die Kaiser Maximilian ihm in Augsburg angewiesen hatte. Sie verlangte eine Bestätigung von Seite des neuen Herrschers. Ebenso war eine solche für das bis dahin bezogene Leibgeding von 100 Gulden nötig. Dürers Reiselust wurde da durch den Wunsch geweckt, von Karl V., der in den Niederlanden erwartet wurde, jene Verleihungen verbrieft zu sehen. Förderlich mochte dem Gedanken an einen längeren Aufenthalt daselbst dann die Hoffnung sein, dort durch Absatz von Kunstblättern Gewinn zu erzielen. Daß er aus Freundschaft, wie man doch wohl annehmen muß, Holzschnitte Schäufeleins und Hans Baldung Griens mit einpackte, beweist, wie viel man sich von einer solchen Gelegenheit versprach.

Recht lockend mußte es dem Meister erscheinen, die reichen niederländischen Städte zu sehen, von deren Pracht und Kunstliebe der Vater schon dem Knaben erzählt hatte. Antwerpen, sein eigentliches Reiseziel, war als Handelsplatz das London der damaligen Zeit und beherbergte zugleich eine ansehnliche Malergilde. Ein Mitglied derselben war kein Geringerer als Quentin Massys. An ein Zusammentreffen mit andern Malern, z. B. mit Lucas von Leyden, hatte Dürer vielleicht auch schon im voraus gedacht. Sonnig mochte es in seinem Innern aussehen, als am 12. Juli 1520 von dem allbekannten Dürerhaus weg sein Wagen nach dem Thiergärtner Thor hin sich in Bewegung setzte. Diesmal drückte ihn keine durch die Reise veranlaßte Schuldenlast wie im Jahre 1505, als es nach Venedig ging. Als berühmter Künstler und freier Mann zog er nun hinaus, um die Stätten des damaligen Weltverkehrs kennen zu lernen, um zu schauen und zu bewundern und mehr an den Werken anderer sich zu freuen, als selbst zu schaffen. Daß Frau und Magd ihn begleiteten, deutet bestimmt darauf hin, daß die Sorge um das Leibgeding nur einer neben andern Reisezwecken war. Ein längerer Aufenthalt in der Fremde war jedenfalls von vornherein in Aussicht genommen. Nach Pirkheimers Mitteilung flüchteten damals wegen der von Ende 1519 an herrschenden pestartigen Seuche viele seiner Freunde mit Weib und Kind auf die umliegenden Dörfer. Er selbst hatte sich nach Neunhof bei Lauf begeben. Ob dieser Umstand auch bei Dürer von Einfluß auf die Reisedispositionen war, entzieht sich unserer Beurteilung.

Von Venedig hatte er einst nach Hause geschrieben: „Hier bin ich ein Herr, daheim

ein Schmarotzer.“ Nun hätte er mit gutem Grund sein Tagebuch damit beginnen können, daß er wie ein Herr seine Reise antrete. Die Fahrt ging über Bamberg, Frankfurt und Mainz nach Köln und von da in westlicher Richtung nach Antwerpen, wo er am 2. August eintraf. Das Tagebuch[1], das er auf der ganzen Reise führte, läßt uns dieselbe in vielen Einzelheiten verfolgen.

Es berichtet über die Orte, die man berührte, wie über die gemachten Ausgaben und daneben auch über die Einnahmen, das heißt über den Verkauf von Kunstblättern und erhaltene Geldgeschenke, die wir nicht nach unseren Anschauungen beurteilen dürfen. Wir hören, an welchen Orten Zoll bezahlt werden mußte, und wo der Empfehlungsbrief des Bischofs von Bamberg Befreiung verschaffte. Wir erfahren viel über den Verkehr, den Dürer hatte, wobei unendlich oft von Geschenken die Rede ist, die er seinerseits machte. Erwähnt werden Kunstwerke und andere Merkwürdigkeiten, die ihm vor Augen kamen, oder was sonst ihm begegnete. Über so manches schreibt er dabei interessante kurze Urteile nieder. Daß er so überaus viele Porträts gezeichnet und so manche Skizze für andere entworfen hat, wüßten wir ohne das Tagebuch nicht, denn die Mehrzahl davon ist nicht nachzuweisen. Manchmal wird Dürer auch etwas redseliger. Die Pracht der ersten Prozession, die er in Antwerpen mit ansah, die Ehrungen, die er allenthalben erfuhr, die Sehenswürdigkeiten in Brüssel, Brügge, Gent und Aachen veranlaßten ihn zu mehr oder minder ausführlichen Einträgen. Ganz besonders breiten Raum gönnt er den Empfindungen, die bei der Nachricht vom Verschwinden Luthers im Mai 1521 ihm das Herz bewegten. In den verschiedensten Lagen und Stimmungen lernen wir so den Meister kennen, Enttäuschung wie bewunderndes Staunen und herzliche Freude kommen unverhohlen zum Ausdruck. Manch kurzes, vielsagendes Wort läuft da mit unter.

Schon am ersten Sonntag nach seiner Ankunft in der Scheldestadt luden ihn die Maler mit seiner Frau zu einem Bankett auf die Zunftstube[2], denn die Frauen der Künstler waren ebenfalls erschienen. Auch die Magd durfte mitkommen. Im Tagebuch lesen wir darüber: „Und do ich zu Tisch geführet ward, do stund das Volk auf beeden Seiten als führet man einen großen Herren. Es waren auch unter ihnen gar trefflich Personen von Namen, die sich all mit tiefen Neigen auf das Allerdemütigste gegen mich erzeugten.“ Während des Mahles kam der Ratsbote, um von den Ratsherren vier Kannen Wein als Verehrung zu überreichen, und der Stadtzimmermann brachte seinerseits deren zwei. Lange saß man fröhlich beisammen, erst spät in der Nacht wurde der hochgeehrte Gast „mit Windlichtern gar ehrlich (d. h. ehrenvoll)“ heimgeleitet. Bald nachher notiert er in seinem Tagebuch, daß er den Maler Quentin Massys in dessen Haus aufgesucht habe. Zum 19. August hat er von der großen Prozession am Tage der Himmelfahrt Mariä zu erzählen, deren Pracht ihn ganz hingenommen hatte[3]. Alle Zünfte traten dabei auf und thaten ihr bestes, um zu glänzen. Solche Aufzüge zu erwähnen ergab sich noch öfter Gelegenheit.

Gegen Ende des Monats fuhr er nach Brüssel. Der nächste Zweck dieses Ausfluges war, das Empfehlungsschreiben abzugeben, das er sich von dem Bischof zu Bamberg in Sachen seines Leibgedings verschafft hatte. Es war an den Markgrafen Johann von Brandenburg, Sohn des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Ansbach, gerichtet[4]. Der fränkische Fürstensohn war mit der Stiefgroßmutter Karls V., der verwitweten Königin von Spanien, verheiratet. Daß der „Markgraf Hans“, wie ihn Dürer kurz nennt, aus landsmannschaftlichem Interesse für ihn eintreten werde, durfte der Meister wohl erwarten. Daß er seiner um so eher gedenken möchte, verehrte er ihm eine Kupferstichpassion. Das nötige Gesuch an den Kaiser ließ der Pirkheimer nahe befreundete ehemalige Geheimsekretär Maximilians, der Trienter Domherr Bannisis, durch seinen Sekretär aufsetzen.

In der niederländischen Residenzstadt besah Dürer nicht auf uns gekommene Malereien, die „der groß Meister“ Roger van der Weyden gemalt hatte. Ein Werk des Hugo van der Goes[5] nennt er ebenfalls. Überall gab es in der herrlichen Residenz viel zu bewundern. Von den Gartenanlagen und dem Park bei dem königlichen Palaste rühmt er, daß er „lustiger Ding, ihm gefälliger gleich einem Paradiese“ nie gesehen habe. Die Schätze und Kostbarkeiten aus Mexiko, die für den König herübergesendet waren, kommen ihm schöner vor als „Wunderdinge“. „Ich hab all mein Lebtag nichts gesehen, das mein

Herz also erfreuet hat, als diese Ding", ruft er aus[1]. Er fügt dann noch weiterhin in einer sein Empfinden recht bezeichnenden Weise hinzu: „Ich hab gesehen wunderliche, künstliche Ding und hab mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen." Auch wurde ihm die Ehre zu teil, daß die Statthalterin Margaretha, die Schwester Maximilians, nach ihm schickte und ihm ihre Fürsprache wegen des Leibgedings zusicherte. Als ihn der Hofmaler der Statthalterin, Bernhard van Orley, zu Gaste bat, luden sich einige angesehene Personen von selbst dazu ein, um Dürer Gesellschaft zu leisten. Das in Dresden befindliche Porträt des Bernhard van Orley entstand jedoch nicht damals, sondern bei einem zweiten Zusammentreffen im folgenden Jahre. Den Einzug des jungen Kaisers in das reichgeschmückte Antwerpen erwähnt er offenbar deshalb nur kurz,

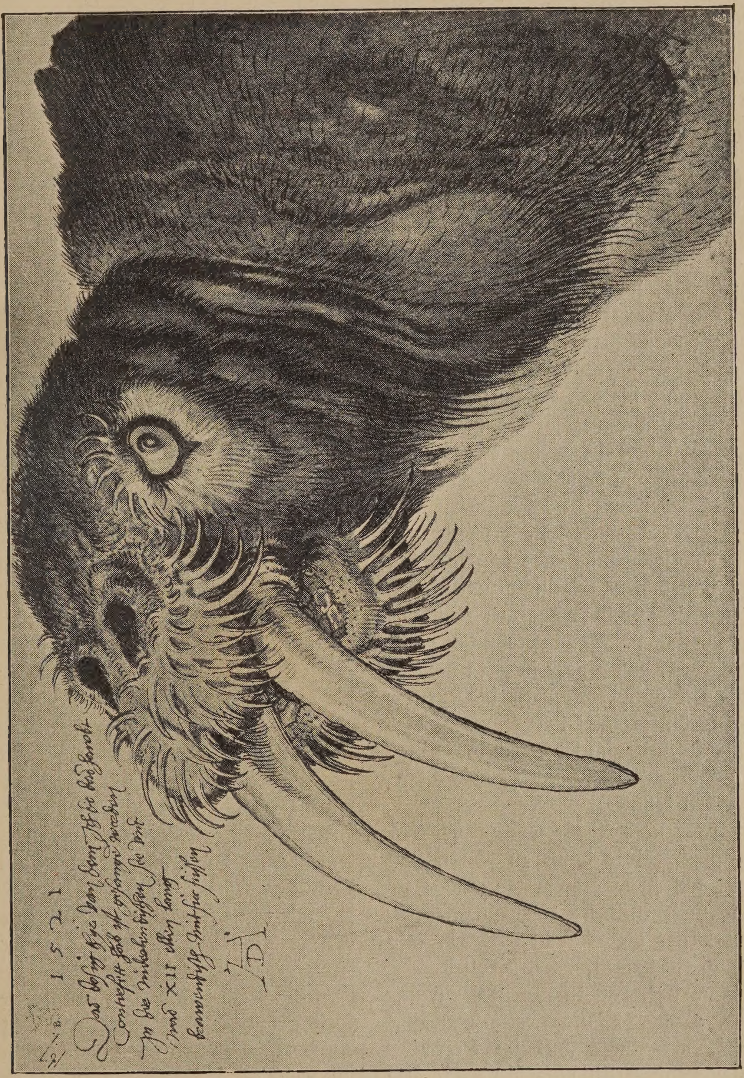


Abb. 55. Zeichnung eines Walrosses in dem Britischen Museum von 1521.
Die Aufschrift lautet: „Das dosig thyr van dem Ich do das hawbt conterfett hab, ist gefangen worden in der niderlendischen see, vnd was XII ellen lang brawendisch mit fier(?) füssen".

weil er sich das gedruckte Programm gekauft hatte[1]. Später erzählte er Melanchthon mehr über die dabei als Verkörperung von Allegorien zur Schau gestellten fast nackten Mädchengestalten. Bei der Anwesenheit des Kaisers in jener Stadt hatte jedoch Dürers Sache keine Erledigung gefunden; er reiste deshalb Anfang Oktober nach Aachen, wohin Karl V. zur Krönung gezogen war[2]. Dort zeichnet er sich den Karolingischen Dom und das Rathaus auf noch erhaltene Blätter seines Skizzenbuches. Die antiken Säulen in der Kirche, die Karl der Große aus Ravenna (Dürer meint „von Rom") dorthin gebracht hatte, ziehen begreiflicherweise seine Blicke ganz besonders auf sich. Es freut ihn sehr, etwas zu sehen, was nach seiner Meinung „werklich (das ist kunstgerecht) nach des Vitruvius Schreiben" gemacht war.

In Aachen konnte Dürer zwar Zeuge der Krönung sein und die dabei entfaltete Pracht bewundern, seinen Zweck erreichte er aber noch nicht. Erst in Köln, wohin er dem Hoflager von Aachen aus gefolgt war, erhielt er am 12. November mit „großer Mühe und Arbeit", wie er bemerkt, die ersehnte Urkunde über das Leibgeding ausgehändigt. Auf die zuletzt ihm von Maximilian zugewiesene Summe von 200 Gulden dagegen mußte er endgültig verzichten. Kunstgeschichtlich wichtig ist geworden, daß Dürer in Köln damals sich „die Tafel aufsperren ließ, die Meister Stephan zu Köln gemacht hat"[3]. Es ist dies das berühmte sogenannte Dombild, dessen Meister auf Grund jener Notiz Dürers festgestellt werden konnte.

Zwei Tage nach Aushändigung der Bestätigung fuhr Dürer dann zu Schiff von Köln weg, um über Nymwegen und Herzogenbusch nach Antwerpen zurückzukehren, wo er bis Mitte des Sommers 1521, also noch reichlich ein halbes Jahr, verblieb.

Die Nachricht, daß in Zieriksee ein ungewöhnlich großer Walfisch angeschwemmt worden sei, veranlaßte ihn, im Dezember wiederum von Antwerpen aufzubrechen[4]. Die Natur in ihren wunderbaren Erscheinungen kennen zu lernen, war ein ihm angeborener Drang. Erfreut verzeichnet er darum auch jedesmal, wenn er irgend ein Stück, das aus fremden Ländern stammte, zum Geschenk erhalten hatte, so manches kaufte er sich auch selbst. Er schwebte auf dieser winterlichen Fahrt einmal in ernstlicher Gefahr. Seine Seelenruhe trug wesentlich dazu bei, daß das ohne die Schiffsknechte der See zugetriebene Fahrzeug wieder das Land gewann. Als er an seinem Ziele ankam, war indes der Wal verschwunden.

Leider scheint sich Dürer in jenen Tagen ein Fieber zugezogen zu haben, das von da an alle Jahre regelmäßig wiederkehrte und seine Gesundheit untergrub. Im April des nächsten Jahres berichtet er nämlich in seinem Tagebuch von einem Fieber, das er als eine Wiederholung der „wunderlichen Krankheit" bezeichnet, die ihn auf jenem Ausflug zum erstenmal überfallen habe. Von da ab notiert er von Zeit zu Zeit immer Ausgaben für den Arzt und Apotheker.

Die Fastnachtszeit brachte heitere Gelage, bei denen Dürer auch wieder gebührend geehrt wurde. An den jedesmal damit verbundenen Mummereien ergötzte er sich sehr. Zur Veranstaltung solcher Scherze hatte er auch selbst durch Skizzen beigetragen.

Das beginnende Frühjahr wurde zu einem Besuch von zwei berühmten flandrischen Städten benutzt[5], die durch ihre kunstreichen Meister des 15. Jahrhunderts für immer einen Platz in der Geschichte der Malerei gewonnen haben. In Brügge, der „herrlichen schönen Stadt", die indes eben damals hinter Antwerpen zurückzutreten begann, besah er entzückt die dort vorhandenen Kunstwerke.

Die Menge dessen, was ihm vor Augen kam, überraschte ihn nicht wenig. Mit Namen nennt er auch diesmal nur die Meister Roger van der Weyden und Hugo van der Goes. Ein Frauenkopf seines Skizzenbuches läßt vermuten, daß er, sei es damals oder bei einer andern Gelegenheit, auch Memlingsche Bilder sah, die er nicht namhaft macht. Für die Madonnenstatue Michelangelos in der Notre-dame-Kirche eröffnet er die Reihe der Reisenden, die das Kunstwerk erwähnen. Von allen Seiten wurde Dürer auch hier mit größter Aufmerksamkeit behandelt. Einmal begleiteten ihn mehr als sechzig Personen des Nachts mit Windlichtern in seine Herberge. Nach einigen Tagen ging es weiter nach Gent. Nicht wenig fühlte er sich geehrt, als ihn kurz nach seiner Ankunft eine Deputation der Malergilde begrüßte. Von dem Anblick der „großen wunderbaren Stadt", die er von dem St. Johannisturm (jetzt St. Bavo) aus überschaute, war er



Abb. 56. Dreiundneunzigjähriger Mann aus Antwerpen.
Weißgehöhte Zeichnung in der Albertina zu Wien vom Jahre 1521. Die Aufschrift lautet: „Der man was alt 93 Jor vnd noch gesunt vnd fermuglich (rüstig) zw Antorf“.

ganz hingenommen. Der Reisende, der geschichtlichen Sinnes jene beiden einst so belebten, nun aber recht stillen Handelscentren heute durchwandert, kann sich noch lebhaft in Dürers Stimmung zurückversetzen.

Wer jetzt nach Gent kommt, der sucht vor allem das Meisterwerk der Brüder van Eyck, den Genter Altar in St. Bavo, auf [1]. Auch Dürer hat bewundernd vor diesem Markstein der Kunstgeschichte gestanden. Er rühmt den Altar als ein „überköstliches, hochverständiges Gemäl". Bei Eva war es wohl die unbefangene Naturwahrheit, bei Gottvater die Würde und bei Maria die jungfräuliche Anmut, was ihn jene drei Gestalten noch besonders als „sehr gut" herauszuheben veranlaßte. Bei dem daran sich anschließenden Besuch des Löwenzwingers nahm er die Gelegenheit wahr, einen Löwen nach der Natur zu skizzieren. Das Blatt mit der Aufschrift „zu Gent" hat sich erhalten [2]. Die Malergilde behandelte ihn wiederum mit ausgesuchter Zuvorkommenheit.

Kurz vor der Rückkehr in die Heimat fuhr er noch einmal mit seiner Frau nach Mecheln zu der Statthalterin Margaretha [3]. Seine Absicht, ihr ein Porträt Kaiser Maximilians zu schenken, konnte er indes nicht verwirklichen.

„Hab sie mein Kaiser sehen lassen und ihr den schenken wollen, aber do sie einen solchen Mißfall darinnen hätt, do führet ich ihn wieder weg" lesen wir in seinem Tagebuch. Doch freute er sich darum nicht minder all des Schönen, was ihm „Frau Margareth" zeigte. Er bat sie auch um ein Skizzenbüchlein des damals schon verstorbenen Malers Jakob Walch, mit dem sich Dürer im Leben mannigfach berührt hatte, es war aber schon dem Hofmaler Bernhard van Orley zugesagt. Eine derartige Bitte konnte Dürer wohl wagen, da er für die Statthalterin manches gearbeitet und ihr auch reichliche Geschenke gemacht hatte. An einer späteren Stelle klagt er, daß sie ihm für alles das nichts gegeben habe. Die Maler und Bildhauer Mechelns hatten ihn wieder zu Gaste geladen. Unter dem, was er sonst noch in Mecheln sah, fand er besonders die Geschütze in dem Hause des Büchsengießers Popenreuther erwähnenswert. Die Zeichnung eines Mörsers aus seinem Skizzenbuch stammt wohl daher. Wir verstehen dies im ersten Augenblick vielleicht merkwürdig erscheinende Interesse, wenn wir uns an Dürers später erschienenes Buch über Festungsbaukunst erinnern, in dem zum erstenmal in einer theoretischen Befestigungslehre die modernen Feuergeschütze zur Geltung kamen.

Nach seiner Rückkunft wurde ihm in Antwerpen noch die Freude zu teil, den damals bedeutendsten niederländischen Stecher, Meister Lucas von Leyden, kennen zu lernen. Er war nach Antwerpen gekommen und lud den Kunstgenossen zu Gaste [4]. Sein Porträt von Dürers Hand, das bei jenem Zusammentreffen gezeichnet wurde, hat sich in Lille erhalten (Abb. 54). Lucas von Leyden machte damals, ähnlich wie Dürer, eine längere Reise. Seine Absicht dabei war, die Kunstgenossen aufzusuchen.

Die Zeit der Abreise rückte immer näher. Manche darauf bezügliche Notiz lesen wir in dem Tagebuch. Daß zahlreiche Geschenke, die er nach Nürnberg mitbringen will, darunter sind, versteht sich von selbst. Wenn Dürer aber daran gedacht hatte, auch für sich vielleicht Gewinn heimzubringen, so sah er sich nun enttäuscht. Wir wundern uns auch gar nicht darüber, da er fortwährend mehr von seinen Kunstblättern verschenkt als er verkauft, während andere ihm gegenüber eine weniger offene Hand hatten. Ins Gewicht fiel auch die Unmasse von Trinkgeldern, die wir notiert finden. Er klagt darum zum Schluß gewiß mit Recht, daß er stets „den großen und den niederen Ständen" gegenüber Nachteil gehabt habe. Für die Heimfahrt entlehnt er bei einem Imhof 100 Gulden.

Ehe er abreiste, wurde er noch zu König Christian von Dänemark gerufen, der auf der Reise zu seinem Schwager Kaiser Karl V. in Antwerpen eingetroffen war [5]. Dürer zeichnete ihn mit Kohle und wurde zur Tafel gezogen. Auf des Königs Aufforderung hin fuhr er am andern Tage nach Brüssel, wo er ihn mit Ölfarben porträtierte. Die Pracht des dortigen Empfanges und die weiter sich anschließenden Festlichkeiten gaben noch einmal viel zu schauen und zu bewundern. Zu dem Bankett, mit dem der König das von dem Kaiser und der Statthalterin ihm zu Ehren gegebene erwiderte, war auch Dürer geladen. Von Brüssel aus wurde dann die Rückreise über Aachen angetreten. Am vierten Tage kam man in Köln an. Mit einem Vermerk hierüber bricht das Tagebuch ab.

Zwischen die Ereignisse, die wir uns soeben kurz vergegenwärtigten, fielen viele ru-

hige Wochen. Wir möchten wissen, wie Dürer dieselben ausfüllte. Dann regt sich auch die Frage, warum er wohl, nachdem im November der eigentliche Reisezweck erreicht war, der Heimat doch noch so lange Zeit fern blieb. Auf die letztere Frage müssen wir die Antwort schuldig bleiben; müßig aber war Dürer nie. Zu sehen, was ihn interessierte, gab es in der reichen Weltstadt genug; an Verkehr, der ihm die mannigfachste Anregung gab, hat es ebenfalls nicht gefehlt. Er hatte Beziehungen zu Kaufleuten verschiedener Nationen, wie zu Künstlern und zu Gelehrten. So suchte er z. B. bald nach seiner Ankunft in Antwerpen den auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Erasmus auf, und in Brüssel war er einige Wochen später wieder zweimal bei ihm. Von den damals gezeichneten beiden Porträts des Gelehrten hat sich eines erhalten[1]. In Antwerpen verkehrte Dürer viel mit fremden Kaufleuten, dann auch mit dem humanistisch gebildeten Ratsschreiber Grapheus[2], der Luther günstig gesinnt war, und durch die nahe Bekanntschaft mit dem Vikar des Augustinerordens Wenzeslaus Linck knüpften sich auch Beziehungen zu dem Antwerpener Augustinerkloster. Kunstgenossen, mit denen er in Berührung kam, nennt er im Laufe der Zeit eine ziemliche Anzahl. Er wurde von ihnen stets in höchst ehrenvoller Weise aufgenommen. Bestimmte Ziele hat er augenscheinlich nicht verfolgt, aber Auge und Hand hat er stets fleißig geübt. Wir staunen über die Menge von Porträts, die er fortwährend mit Kohle, Kreide oder mit dem Stift zeichnete. In einzelnen Fällen führte er solche auch in Farben aus; nur ein kleiner Teil ist davon auf uns gekommen. In anderer Weise war er ebenfalls gefällig. Er entwarf mehrfach Wappen, einmal auch eine Zeichnung für einen Hausbau, einigemale erwähnt er auch, daß er Kunstgenossen mit Skizzen unter die Arme gegriffen habe. Wie thätig er bei jeder Gelegenheit gewesen ist, beweist selbst der im Dezember jenem gestrandeten Walfisch zuliebe nach Seeland unternommene Ausflug, auf dem er elf Tage von Antwerpen abwesend war. Da porträtiert er in Bergen op Zoom seinen Wirt, dessen Frau und beide Töchter mit Kohle, und für sich zeichnet er die Magd und eine alte Frau in sein „Büchlein“ d. h. in sein Skizzenbuch. In Goes, wo er nach einer kalten, ohne Speise und Trank verbrachten Nacht ankommt, skizziert er gleich wieder ein Mädchen um der dortigen Tracht willen. In Arnemuyden porträtiert er ebenfalls seinen Wirt, und in Bergen auf der Rückreise den Schwiegersohn des Wirtes und noch sechs andere Personen; davon sind nur die erwähnten Zeichnungen des Skizzenbuches uns erhalten. Außerdem stammt aus jenen Tagen eine Ansicht von Bergen, die in dem Tagebuche nicht genannt ist. Die Lust, rasch etwas zu schaffen, wie wir sie bei dieser Gelegenheit kennen lernen, beobachten wir überall, wo er weilt.

Die Bereicherung der eigenen Anschauung hat er dabei unablässig im Auge. Er erwirbt die Stiche des Lucas von Leyden und das Werk Raffaels, d. h. die nach dessen Zeichnungen von Marc Anton gestochenen Blätter. Daneben erwähnt er ziemlich viel anderes, was er im Laufe der Zeit sammelte, außerdem brachte er eine große Anzahl eigener Zeichnungen heim. Charakterköpfe, Trachtenbilder, Tierstudien, Städteansichten, Aufnahmen einzelner Gebäude sind noch vorhanden. Gewiß ist das, was wir haben, nur ein geringer Teil dessen, was er für sich zu Papier brachte. Hervorragende Bauten machten ihm, wie sein Tagebuch und die erhaltenen Blätter des Skizzenbuches ergeben, ungemein große Freude. Unter den Tierstudien ragt die Zeichnung des Vorderteiles eines Walrosses in dem Britischen Museum hervor. Das Blatt giebt in naturgetreuester Durchführung das Tier genau so wieder, wie es mit nassen und dadurch stachelartig aneinander klebenden Kopf- und Barthaaren aus dem Wasser auftaucht (Abb. 55). Unter den vielen schönen Porträts gehören zu den vorzüglichsten das in Wasserfarben ausgeführte eines älteren Gelehrten in Paris und das mit dem Silberstift gezeichnete des Malers Lucas von Leyden in Lille, unter den übrigen Zeichnungen ist der Kopf eines schlafenden dreiundneunzigjährigen Mannes (Abb. 56) vielleicht die meisterhafteste. Die Naturwahrheit und plastische Sicherheit kann nicht mehr überboten werden. Ein würdiges Gegenstück in seiner treffenden Charakteristik ist der Kopf einer Negerin. Wie bei jenem Greise die kräftige, markige Pinselzeichnung, so fesselt hier die feine Arbeit des Silberstiftes. Als ein anderes Beispiel höchst wirksamer, freier Behandlung kann die große Zeichnung genannt werden, auf der er seine Frau in der „niederländischen Kleidung“ abbildete, die er ihr geschenkt hatte.

Auch wenigstens ein Plan für die Zukunft begann damals ihn zu beschäftigen. Von den Blättern für die schon besprochene fünfte Bearbeitung der Passion in Breitformat, die jedoch über einige Entwürfe nicht hinauskam, trägt die Kreuzschleppung das Datum 1520 [1]. Die edelgedachte, durch zahlreiche Charakterköpfe ausgezeichnete Komposition entstand, wie die niederländische Haube der einen Frau ergiebt, doch wohl in der Zeit jenes Aufenthaltes, die dem Künstler so reichlich frische Anregung zubrachte.

Wenn Dürer auch damals keine umfänglichen Werke schuf oder großartige Kompositionen vorbereitete, so hat er doch einen dauernden Gewinn mit nach Hause gebracht. In dem freieren Leben, das er führen durfte, erschloß sich sein Sinn immer mehr dem einfach Großen. Ein reicher, mannigfaltiger Denkmälerschatz der Vorzeit umgab ihn, und in Antwerpen lebte Quentin Massys [2], in dem sich damals der Fortschritt der flämischen Kunst verkörperte. In seinen Werken rang sich die niederländische Malerei zu einer neuen Auffassung durch. Waren früher die Menschen und die umgebende Natur in einer so zu sagen zufälligen äußeren Zusammengehörigkeit gleichwertig dargestellt worden, so machte sich in Massys eine persönlichere Auffassung geltend, die den Menschen in den Vordergrund rückte. Was die Seele bewegte, erfaßte er tiefer als seine Zeitgenossen und die erhöhte Bedeutung, die der einzelne jetzt in gewissem Sinne als Charakterfigur aufgefaßte Mensch dadurch gewann, fand naturgemäß ihren Ausdruck auch in einem größeren, äußeren Maßstab, und während bis dahin die Mannigfaltigkeit der Landschaft und das Eingehen auf alle Einzelheiten der gesamten Erscheinung die Lust der Maler gewesen war, drängte die jetzt platzgreifende höhere Wertung des Menschen wie von selbst jene Elemente in den Hintergrund. Allerdings hat Massys nicht grundsätzlich mit der Vergangenheit gebrochen. Die alte und neue Richtung liegen in seinen Werken im Kampfe, doch so, daß kein Zweifel über seine Ziele bleibt. Auch in Dürer rangen zwei Künstlerindividualitäten miteinander. Daß der Zwiespalt in seinem eigenen Innern ihm in einem Spiegelbild entgegentrat, das er objektiv betrachten konnte, hat offenbar klärend auf seine Anschauungen gewirkt. Massys besaß zwar nicht das Umfassende des Geistes, das den fränkischen Kunstgenossen auszeichnete, aber wie er etwas später durch die lebensvolle Plastik seiner Porträts, seinen kräftigen, feinen Farbensinn und sein Streben, das Wesentliche von dem Nebensächlichen zu scheiden, nicht ohne Einfluß auf Holbein blieb, so half der freie Zug seiner Kunst damals gewiß auch mit dazu, daß Dürer Fesseln abschüttelte, die er bis dahin nicht immer los geworden war. Was nach der Rückkehr aus den Niederlanden aus seiner Hand hervorging, verrät durchweg eine Anschauung, die das Bedeutende des Entwurfes durch Einfachheit zu steigern verstand.

Weil es für die Schätzung Dürerscher Kunst nicht ohne Belang ist, sei zum Schlusse noch erwähnt, daß man ihm auch diesmal in Antwerpen, wie einst in Venedig, einen Jahrgehalt anbot, wenn er bleiben wolle. Es waren dreihundert Philipps-Gulden (nach heutigem Gebrauchswert etwa viertausend Mark) nebst einem eigenen Hause, und zwar sollten alle Arbeiten außerdem noch besonders bezahlt werden.

XV. Das künstlerische Schaffen nach der niederländischen Reise.

Hätte die Kunstpflege in Nürnberg ein Heim gehabt wie in vielen damaligen italienischen Städten, so würde Dürer bei seiner Rückkehr aus den Niederlanden eine monumentale Aufgabe zugefallen sein. Die Erwartung, daß Kaiser Karl V. zu einem Reichstag nach Nürnberg kommen würde, hatte den Gedanken geweckt, den großen Rathaussaal aufs neue durch Gemälde zu schmücken. In dem Ratsbeschluß, der über diese Angelegenheit gefaßt wurde, kommt aber die herrschende, handwerkliche Kunstauffassung in bezeichnender Weise zum Ausdruck. Dürer sollte allerdings die auszuführenden Gemälde entwerfen und dafür erhalten, was die „älteren Herren" auf Grund eines eingereichten Verzeichnisses ihm zubilligen würden (es waren 100 Gulden), aber die Gemälde selbst wurden von anderer Hand ausgeführt und, wie es in dem Ratsbeschluß hieß, „nach der Malertaxe" bezahlt[1].

Der langgestreckte, an drei Seiten mit Fenstern versehene, mächtige Raum aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist allbekannt. Die Pfeiler an der Fensterwand der Langseite erhielten einen Schmuck, von dem nur noch Spuren vorhanden sind. Vor nicht langer Zeit erst ist man darauf durch eine Zeichnung Dürers aufmerksam geworden, die bis dahin unbekannt geblieben war. Leichte Entwicklung von Stab- und Rankenwerk, in welches Medaillons mit bildlichen Darstellungen eingefügt sind, zeichnet die erhaltene feine Skizze aus. In ganz ungesuchter Weise schmiegt sich dieser Schmuck als gefällige Zierde der langen Reihe schmaler, durch Spitzbogen verbundener Pfeiler an. Wir haben hier eine den veränderten Bedingungen entsprechend umgebildete Weise der Dekoration des Gebetbuches vor uns[2]. Die der Fensterreihe gegenüber befindliche Seite des langen Saales wurde dagegen mit den friesartig angebrachten Darstellungen des Triumphzuges Maximilians, des sogenannten Pfeiferstuhles und der Verleumdung des Apelles bemalt. Es entsprach das der Bestimmung des reichsstädtischen Saales als Raum für Reichstags- und Ratsversammlungen, Gerichtshandlungen und festliche Gelegenheiten verschiedener Art. Der in schwerer Pracht entworfene Triumphwagen mit seinen sechs, von allegorischen Frauengestalten geführten Rossepaaren deckt sich in allem Wesentlichen mit dem 1522 erschienenen Holzschnittwerk. Wohl erst infolge des von der Stadt ihm erteilten Auftrages nahm Dürer den älteren Entwurf eines Triumphwagens vom Jahre 1518, den wir schon kennen, wieder vor[3]. Er vereinfachte den Wagen, auf dem wir statt der kaiserlichen Familie jetzt nur mehr Maximilian allein erblicken. Man brachte dem neuen Kaiser so eine Huldigung in der Person seines Großvaters dar. Das war dann eine günstige Gelegenheit, das Werk auch zu veröffentlichen.

Zu der Verleumdung des Apelles, die dem Richter durch ein Beispiel völliger Verneinung der Gerechtigkeit das Gewissen schärfen sollte, ist noch eine sehr sorgfältig durchgebildete, wohldurchdachte Federzeichnung in Wien vorhanden. Die dort wahrzunehmenden Feinheiten der Auffassung bei den einzelnen Figuren sind in dem Wandgemälde großenteils verloren gegangen. Auch ist die Gesamtwirkung durch die veränderte räumliche Anordnung der Gruppen beeinträchtigt. Die Darstellung selbst geht bekanntlich auf ein von

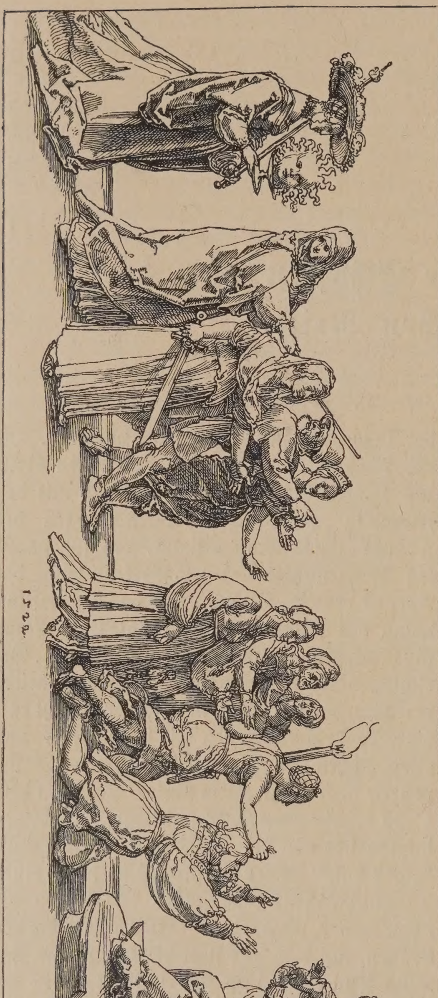


Abb. 57. Verleumdung des Apelles. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

Lucian beschriebenes Gemälde des Apelles zurück. Die lediglich an den Verstand sich wendende, durchsichtige Allegorie und die moralisierende Tendenz derselben machten den Vorwurf um so leichter berühmt, da der große Leo Battista Alberti schon früh im 15. Jahrhundert dieses Gemälde des Altertums als ein Muster hingestellt hatte. Eine stattliche Anzahl von Künstlern versuchte sich denn auch im Laufe der Zeit daran, dem antiken Maler es gleichzuthun[1].

In Begleitung der Hinterlist (ἐπιβουλή), des Neides (φθόνος) und des Betruges (ἀπάτη) schleppte auf der Tafel des Apelles die Verleumdung (διαβολή) einen Unschuldigen vor den Richter, dessen Haupt gleich dem des Midas Eselsohren zierten. Unwissenheit (ἄγνοια) und Argwohn (ὑπόληψις) hatten sich ihm gesellt, um seine Gedanken zu lenken. Er streckte denn auch der Verleumdung in freundlichem Willkomm die Rechte entgegen. Den Schluß bildete die Wahrheit (ἀλήθεια), nach der die Reue (μετάνοια) sich umwendete. Das alles suchte Dürer in seiner Weise zu geben (Abb. 57), indem er noch eine Gruppe von drei weiteren Gestalten einschob. Es sind der Irrtum (Error), die Übereilung (Acceleratio) und die Strafe (Poena)[2]. Das Spiel mit Allegorien erfreute sich eben der größten Beliebtheit, so daß man diese frostige Zuthat als eine wesentliche Bereicherung betrachten mochte. Der Darstellung im einzelnen muß man indes nachrühmen, daß alle Gestalten in wirksamer Weise belebt erscheinen. Wie gut ist z. B. die Beschränktheit und Wichtigthuerei der Ignorantia und der geschäftige, ohrenbläserische Eifer der Suspicio ausgedrückt. Die Calumnia entwickelt in ihrem Gebahren eine Energie des Handelns, die einer bessern Sache würdig wäre, und die Zerknirschung der Reue kommt wirklich aus dem Herzen, wie auch die Angst und Aufregung des Unschuldigen sich höchst anschaulich in dem Gestus der emporgeworfenen Arme ausspricht, mit dem er seine Beteuerungen unterstützt. Ebenso ist in der eingeschobenen Gruppe der Irrtum (Error) recht ansprechend aufgefaßt. Er wendet sich grinsend nach der Reue um, indem er in ausdrucksvoller Weise nach der den Unschuldigen vorwärts zerrenden Gruppe hindeutet. Gleich gut gelungen ist die Invidia charakterisiert[3]. Wir sehen ein häßliches altes Weib, das die Calumnia anfeuert, indem sie sie voll Eifer vorwärts drängt. Die Wahrheit, die auf dem antiken Gemälde in symbolischer Nacktheit erschien, tritt bei Dürer, eine Sonne in der Hand haltend, in etwas wunderlicher, modisch reicher

Kleidung auf, aber ihre stolze, vornehme und sichere Haltung entspricht vollkommen der Situation, und für Dürers Zeitgenossen trug die reiche Tracht unzweifelhaft wesentlich dazu bei, diese Figur in jener Umgebung als die höher stehende Gestalt zu kennzeichnen. So wird der Beschauer über die Allegorie, soweit das möglich ist, hinweggetäuscht, weil er Leben und Handlung vor sich sieht.

Zwischen den beiden genannten Gemälden befindet sich dann der Pfeiferstuhl. Auf einem Balkon spielen sieben Stadtmusikanten zum Tanze auf. Entwürfe hierzu haben sich nicht erhalten, man hat jedoch keinen Grund zu bezweifeln, daß auch diese Komposition von Dürer herrührt. Die Gemälde sind jetzt sämtlich in einem schlechten Zustande. In ihrer Gesamtheit bilden sie einen sehr passenden Schmuck der langen Wand und mochten sich in frischen Farben prangend recht günstig ausnehmen.



Abb. 58. Porträt eines Unbekannten von 1521 in Madrid (Pradomuseum).

Zu den Hauptstücken Dürerscher Kunst, die uns geblieben sind, gehört ein jetzt in Madrid befindliches namenloses Porträt aus dem Jahre 1521, das man ohne Grund Hans Imhof benannt hat. Das Brustbild stellt einen Deutschen, vielleicht einen Kaufherrn, in der Vollkraft seiner Jahre vor (Abb. 58). Wir sehen keine liebenswürdige Persönlichkeit vor uns; die Züge verraten bei klugem, thatkräftigem und unternehmendem Sinn einen rauhen, harten Charakter. Die Gesamthaltung, wie die straffe Muskulatur des Gesichtes und der rücksichtslose Energie andeutende Blick reden eine deutliche Sprache. Mit gutem Grunde ist der schwere, dreieckige Hut mit auf die Tafel gebracht, er paßt so vortrefflich zu dem wuchtigen Wesen des Dargestellten. Auch durfte die Hand nicht fehlen, die ein zusammengerolltes Stück steifen Papieres, man möchte sagen, umklammert. Der Mann faßte stets nachdrücklich zu. So vollendet diese Zuthat die Charakteristik, die Dürer mit rückhaltloser Schärfe und Naturwahrheit giebt. Wer das Porträt nicht vor sich hat, könnte vielleicht denken, daß so hervorstechende Merkmale eines bestimmt ausgeprägten Wesens Dürer seine Aufgabe nicht allzuschwer gemacht hätten. Aber der Meister bietet nicht bloß nebeneinander gestellte charakteristische Züge, die an sich noch kein Porträt ausmachen würden, sondern er führt uns wirklich individuelles, persönliches Dasein vor, dem das Packende eines günstig erfaßten Augenblickes anhaftet. Angesichts der freien Mache und der überaus sorgfältigen Malweise, die alle Beschauer rühmen, denkt man sich das Bild wohl besser in Nürnberg als während der Reise entstanden, auf der Dürer kein eigenes Malgerät zur Hand hatte. Aufs schönste leitet dieses Stück zu den Werken hinüber, die in der letzten Epoche seines Wirkens entstanden.

Es ist für ihn bezeichnend, daß er in seinen meisten Porträts sich im wesentlichen auf den Kopf beschränkt. Seinem eindringenden Blick enthüllte das Physiognomische des Antlitzes so viel, daß er nichts weiter brauchte. Von diesem Spiegel der Seele wollte er nicht durch Nebendinge ablenken. Nur hier und da giebt er, wie in dem vorliegenden Fall, aus besonderen Gründen Halbfiguren, wobei dann die Hände bedeutsam mitwirken. Eine treffende Parallele der Frühzeit ist das Porträt des Oswald Krell von 1499 in München, wo das Zugreifen der Hand so wesentlich mit charakterisiert. Bei seinem berühmten großen Selbstporträt dagegen wird man diese Zugabe immer als etwas Äußerliches empfinden; es handelt sich dort um eine ziemlich willkürliche Schaustellung der Hand, deren Schönheit den Zeitgenossen auffiel. Recht belehrend ist anderseits wieder der in die Spätzeit gehörende Erasmusstich. Dürer hatte jenes Mal, wie sich zeigen wird, gute Gründe dazu, Beiwerk zu geben.

Was Dürer nach der niederländischen Reise noch schuf, war nicht allzuviel. Selbstverständlich fallen in jene Zeit auch zahlreiche Skizzen, die rasch hingeworfen wurden, um nach alter Gewohnheit festzuhalten, was die nie rastende Phantasie eingab. Dazwischen stehen aber auch Entwürfe, welche die Vorstellung wecken, daß der Meister noch allerlei Größeres plante, was nicht weiter gedieh.

Da die Rückkehr Dürers mit der Zeit zusammenfällt, in der die tiefgehende Bewegung gegen das römische Kirchenwesen eine Rückwirkung auf das zeitgenössische künstlerische Schaffen zu äußern begann, so hat man natürlich nicht verfehlt, auch in diesem Fall die Reformation verantwortlich zu machen. Wer dagegen die in Betracht kommenden Verhältnisse sich vorurteilsfrei vergegenwärtigt, dürfte zu dem Schlusse kommen, daß Dürers ferneres Schaffen nicht viel durch Einflüsse von außen her beschränkt worden ist.

Der Beginn der reformatorischen Bewegung fällt in das Ende des Jahres 1517. Aber schon im Jahre 1509 hatte Dürer bekanntlich bestimmt ausgesprochen, daß er das Malen aufgeben werde. Das Publikum bedurfte noch so sehr der künstlerischen Erziehung, daß die Pflicht der Selbsterhaltung ihn auf andere Bahnen drängte. Er hat auch wirklich bis zu seiner Reise in die Niederlande wenig mehr gemalt und vollends nicht viel geschaffen, was dem Gebiet der kirchlichen Kunst im eigentlichen Sinne angehörte. Es fehlte eben an Aufträgen, die lockend gewesen wären. Bezeichnend ist, daß z. B. von den benachbarten Bischöfen und Domherren in Eichstädt, Bamberg und Würzburg, die oft genug von ihm hören mochten, seine Kunst so gut wie gar nicht in Anspruch genommen wurde, und zwar war der Grund nicht etwa der, daß dort andere wirklich bedeutende Maler thätig gewesen wären. Nur der Bamberger Bischof Georg Schenk von Limburg ließ einmal bei einer zufälligen Anwesenheit Dürers in Bamberg sich von ihm porträtieren[1]. Dürer fertigte dieses Abbild aber mit entlehnten Farben und Pinseln, ein Beweis, daß dies nur ganz gelegentlich geschah. Dann wissen wir von einem Holzschnitt zum Schmuck eines Eichstädter Missalbuches. Das ist, soviel ich sehe, alles, was er für jene Bischofssitze der Nachbarschaft gearbeitet hat. Da in jenen früheren Jahren keine Aufträge kamen, so können auch für die folgenden keinerlei besonderen Vorwürfe gegen die reformatorische Bewegung erhoben werden. Solche Anklagen sind um so weniger berechtigt, da auch der Plan Dürers, eine neue Holzschnittpassion herauszugeben, nicht über Vorbereitungen hinausgedieh. Seine gestochene Apostelserie kam eben so wenig zum Abschluß. Solchen Absichten war aber die Reformation nicht im mindesten hinderlich. Daß selbst da Unvollendetes vorliegt, hat seinen Grund einfach darin, daß Dürer, jetzt unabhängiger geworden, seinen theoretischen Studien soviel Zeit opferte, daß das künstlerische Schaffen starke Einbuße erlitt. 1525 erschien sein Buch über die Meßkunst, 1527 seine Befestigungslehre, und 1528 beginnt der Druck der vier Bücher von der menschlichen Proportion, aber wir kennen auch schon ein druckfertiges Manuskript derselben aus dem Jahre 1523, das jedoch zurückgestellt worden war. Dazu kommen dann noch Vorarbeiten für eine Proportion des Pferdekörpers, und auch für eine zweite Auflage der Meßkunst hatte er schon allerlei vorbereitet, als er starb. Diese Arbeiten beanspruchten natürlich viel Zeit. Wenn aber Dürer auch wenig schuf, so ist um so vollendeter, was er giebt. Wir haben gesehen, in wie großartiger Auffassung sich das Madrider Bild von 1521 uns darstellt. Andere hervor-

ragende Porträts reihen sich ihm an. Dürers Gesamtanschauung mußte ihm überhaupt dieses Gebiet als einen willkommenen Kunstzweig erscheinen lassen, nennt er doch selbst als Spätzeit aber treten sie in auffallender Weise in den Vordergrund.

Große rasch mit Kohle oder Kreide hingeworfene Konterfeis kennen wir schon vor



Abb. 59. Der Kardinal Albrecht von Mainz, der sog. „kleine Kardinal“.
Kupferstich v. J. 1519.

eine der Aufgaben der Malerei „die Gestalt der Menschen nach ihrem Ableben zu behalten“ [1]. Wir haben denn auch Porträts aus allen Epochen seines Lebens, für seine der niederländischen Reise. Das bedeutendste darunter aus späterer Zeit ist das mit Kohle entworfene Bild des Kaisers Maximilian, das 1518 in Augsburg gezeichnet wurde. Wäh-

rend der niederländischen Reise entstanden dann solche größere Zeichnungen in überraschender Menge. Dazu kommen andere kleinere, die er in jenen Tagen mit dem Silberstift oder der Feder in sorgfältiger Durchbildung gab.

Das Jahr zuvor hatte neben den Holzschnittporträts Maximilians auch das erste Kupferstichporträt Dürers gebracht. Es war das Brustbild des Erzbischofs von Mainz vom Jahre 1519 (Abb. 59). Die viel größere Zeichnung, die als Vorlage diente, wird in Wien aufbewahrt. Das Blatt ist von ungemein eingehender Behandlung. Der Meister wollte offenbar erproben, was der Kupferstich auch auf diesem Gebiet leisten könne. Wohl gab es schon einige ältere Porträtstiche, aber erst das Dürersche Blatt war geeignet, diese Porträtgattung wirklich einzubürgern. Die plastische Modellierung des gutgenährten Gesichtes in so feiner, aber zugleich kräftiger und freier Stechweise besitzt einen eigentümlichen künstlerischen Reiz. Was die Person des Mainzer Erzbischofs angeht, so spricht eine gewisse Vornehmheit aus diesen Zügen, man kann sich auch gut vorstellen, daß dieser geistliche Würdenträger edleren, künstlerischen Genüssen nicht abhold war, doch erscheint er keineswegs geistig bedeutend. Auf innerlich ausgeglichenes Wesen können wir ebensowenig schließen. Wenn der Nuntius Aleander immer aufs neue beklagt, daß der Kardinal es an Mut fehlen lasse, so bestätigt der Stich vollauf, daß der Nuntius hier richtig schildert. So können wir das Blatt auch als eine geschichtliche Urkunde betrachten. Männliches Wesen zeichnete diesen Kardinal gewiß nicht aus; man denkt vor seinem Bilde wie von selbst daran, daß er nichts davon wissen wollte, mit einer besonderen Vollmacht den Lutheranern gegenüber betraut zu werden, und daß er die Schande eines Generalinquisitors und Richters ketzerischer Verderbtheit nur auf sich zu nehmen geneigt war, wenn auch die anderen Kirchenfürsten und Bischöfe Deutschlands daran teil hätten[1]. Die nicht ganz ungesuchte Haltung ist sicherlich der Wiederschein davon, daß der Dargestellte bedeutend erscheinen will. Es muß das ein hervorstechender Zug an ihm gewesen sein, sonst würde der Künstler eine so absichtliche, man möchte sagen, photographische Pose nicht beibehalten haben. Die Platte, die dem Kardinal mit 200 Abdrücken zuging, wurde bekanntlich zu dem Titelkupfer des 1520 erschienenen Halleschen Heiligtumsbuches verwendet. Ein zweiter Stich von 1523 giebt das Porträt von der Seite gesehen in lebensvoller, einfacherer Behandlung. Die Züge sind inzwischen derber und der Ausdruck unzufriedener geworden. Die Skizze auch zu diesem Stich hat sich erhalten[2]. Daß Dürer es in seiner Weise meisterhaft verstand, die Personen in charakteristischen Zügen der Nachwelt zu überliefern, wie sie ihrem Wesen nach sich gaben, bezeugt nicht minder der 1524 entstandene Stich, der seinem Freunde Pirkheimer gewidmet ist (Abb. 60). Der Nürnberger Ratsherr war ein vielseitig angelegter Mensch, dessen kraftvolle, männliche Erscheinung auffallen mußte. Zum Handeln schien er geboren. Seiner Vaterstadt diente der allseitig gebildete Humanist als Anführer ihrer Truppen, wie als Diplomat. Als ein zweiter Xenophon hat er den unglücklichen Schweizer Feldzug Maximilians, an dem er als Führer des Nürnberger Kontingents teil hatte, beschrieben. Vorteilhaft unterscheidet ihn von den humanistischen Genossen gewöhnlichen Schlages, daß das Stilistische der Darstellung nicht einen Mangel an tieferem Gehalt verdecken muß. Die griechische Sprache beherrschte er ebenso wie die lateinische, und dazu war er ein gewiegter Kenner römischer Jurisprudenz. Seine reichen Mittel gestatteten ihm, sich mit einem ansehnlichen Bücherschatze zu umgeben. Als etwa hundert Jahre nach seinem Tode die Bibliothek nach England wanderte, ging das lebhafteste Bedauern durch die Kreise der Gelehrten. Das Dasein verstand er zu genießen. Auf einer etwa zwei Jahrzehnte älteren Zeichnung Dürers tritt in den Zügen lebensfrohe Sinnlichkeit unverhohlen zu Tage[3]. Inzwischen hatte der leicht verletzliche Mann trübe Erfahrungen gemacht. Er, der zum Herrschen neigte, sah sich im Rate bei der Geschäftsverteilung geflissentlich übergangen. Seines höheren Wertes sich bewußt, war er deshalb ausgetreten. Auch daß er als Anwalt sich gebrauchen ließ, mißbilligte man. Sein juristisches Wissen sollte also brach liegen. Pirkheimer war tief gekränkt. So sehen wir ihn jetzt vor uns. Das mächtige Haupt des damals Vierundfünfzigjährigen, das dichtes Haar deckt, ist nicht mehr stolz aufgerichtet, und Mißmut verdüstert die Züge. Nicht ohne Mitgefühl vergegenwärtigt man

sich den selbstbewußten, hochgebildeten Mann, dessen Rolle nun ausgespielt war. Die Fühlung mit seiner Zeit begann er bereits zu verlieren.

Dem gleichen Jahre gehört auch das ebenfalls gestochene Porträt des Kurfürsten berg gekommen war. Die jetzt fast wuchernd sich ausnehmende Formenfülle tritt in der plastischen, alles scharf umschreibenden Zeichnung Dürers natürlich recht markiert zu Tage, aber während Cranachs Bilder über die Wiedergabe dieser äußeren Erscheinung nicht eben

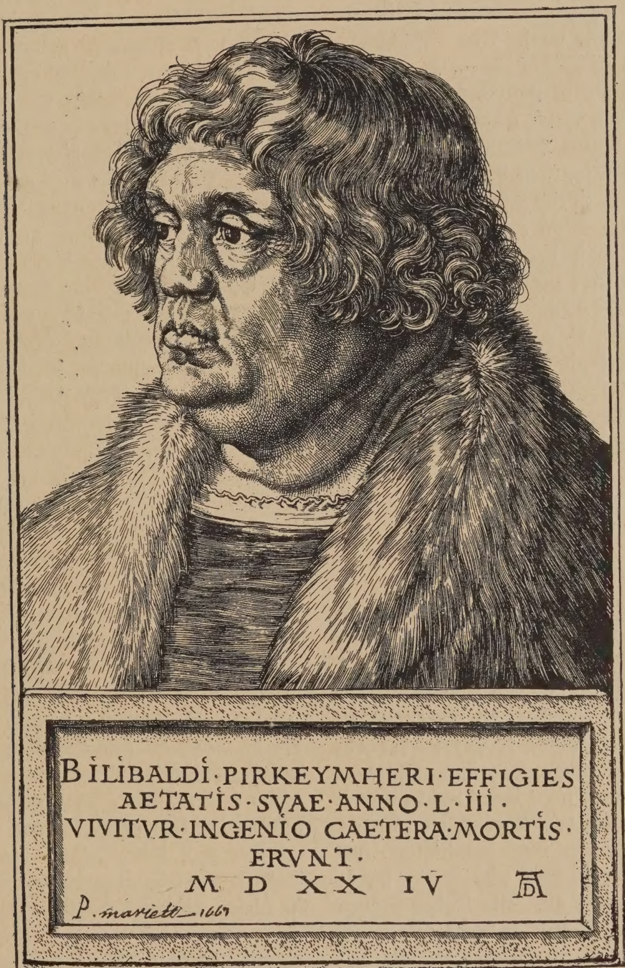


Abb. 60. Willibald Pirkheimer.
Kupferstich v. J. 1524.

Friedrich des Weisen, Dürers langjährigen Gönners, an, den er viele Jahre vorher schon einmal gemalt hatte (Abb. 61). Die feingezeichnete Skizze zu dem Stich befindet sich im Privatbesitz zu Paris[1]. Dürer hatte Gelegenheit gehabt, den Kurfürsten zu zeichnen, als er im Winter 1524 zum Reichstag nach Nürnberg gekommen war — allzuviel hinauskommen, hat Dürers künstlerischer Blick auch das Seelische mit erfaßt. Die hingebende Liebe, mit der gerade dieser Stich behandelt ist, und die „augenscheinliche Lebenswahrheit“ desselben wird mit gutem Grunde betont. Kein anderes Zeugnis könnte anschaulicher vergegenwärtigen, daß über-

legtes, ruhig prüfendes Abwarten und Geschehenlassen ein Grundzug in dem Wesen dieses mildgesinnten, friedsamen Fürsten war. Wie er sich nach Melanchthons Zeugnis bei seinen Unterthanen des allgemeinsten Vertrauens erfreute, so kommt auch uns dieses Antlitz höchst vertrauenerweckend vor. Dürer hatte nebenbei noch seine besonderen Gedanken, als er dies Bildnis schuf. Das Distichon

Ille dei verbo magna pietate favebat
perpetua dignus posteritate coli[1],

das er unter den Stich setzte, verstehen wir erst in seiner vollen Bedeutung, wenn wir damit die konventionellen Sentenzen vergleichen, welche den übrigen Porträtstichen beigeschrieben sind. Man erinnert sich unwillkürlich daran, daß der Kurfürst Schriften Luthers auch Dürer zugesandt hatte.

Im Jahre 1526 entstanden die zwei letzten gestochenen Porträts. Erasmus ist in Halbfigur schreibend dargestellt, umher liegende Bücher bilden eine aus der Situation sich ergebende Beigabe. Das Blatt muß als das am reichsten mit Zuthaten ausgestattete und am eingehendsten behandelte unter den sechs Porträtstichen Dürers bezeichnet werden, aber alles technische Geschick konnte nicht die mangelnde Anschauung aufwiegen. Dürer hatte nur Zeichnungen zur Verfügung, die auf die Zeit der niederländischen Reise zurückgingen. Trotz unbestreitbarer Vorzüge läßt uns das Blatt kalt. Dürer fühlte offenbar diesen Mangel selbst auf das lebhafteste, und suchte durch die Behandlung ein Gegengewicht zu geben. Daß Erasmus trotzdem nicht sehr befriedigt war, können wir ihm nicht verargen. Der Meister kann indes nicht getadelt werden, er that bei dem Versuch sein Bestes. Er hatte zunächst gar nicht beabsichtigt, das Bildnis zu stechen. Erst vier Jahre später regte Erasmus dies an. Die beiden großen Meister Quentin Massys in Antwerpen und Hans Holbein d. J. in Basel hatten ihn bereits gemalt. Ein kleines vorzügliches Rundbild in Holzschnitt von der Hand des letzteren lag wahrscheinlich damals ebenfalls schon vor. Das schöne Pirkheimersche Porträt Dürers hatte aber in dem auf seinen Nachruhm bedachten Humanisten wohl den Wunsch geweckt, sich auch noch durch ein gestochenes Porträt verewigt zu sehen. Die verbreitete Annahme, der Rotterdamer Gelehrte habe Dürer seit jenem Zusammentreffen in den Niederlanden fortwährend an die Ausführung seines Porträts gemahnt, erweist sich den Briefen des Erasmus gegenüber als eine jeder Begründung entbehrende Behauptung.

Unmittelbar aus dem Leben gegriffen ist dagegen das Brustbild Melanchthons (Abb. 62), der damals in seinem dreißigsten Lebensjahre stand. Er war in den Jahren 1525 und 1526 nach Nürnberg gekommen, wo er im Mai des letzteren Jahres das Gymnasium eröffnete, das als Stütze der lutherischen Reformationsbestrebungen gestiftet worden war. Dürer muß damals viel mit ihm verkehrt haben. Aus den mit ihm geführten Gesprächen erzählte Melanchthon später so manches Interessante, denn dem gefeierten Künstler war er in aufrichtiger Verehrung zugethan.

Es lassen sich keine größeren Gegensätze denken als der mächtige Kopf Pirkheimers mit seiner fleischigen, derben Muskulatur und der Melanchthons, bei dem das Knochengerüst überall zu Tage tritt. Dort ein Mann, der vor allem zu thätigem Leben geschaffen scheint, hier der Typus eines Gelehrten; und während bei Pirkheimer die augenblickliche Stimmung sich vordrängt, legt der Künstler bei dem Wittenberger Professor den Nachdruck auf dessen im Reiche des Wissens und Denkens aufgehendes Wesen. Man glaubt wahrzunehmen, wie hinter dieser hochgewölbten Stirne die Gedanken arbeiten. Die Auffassung auf dem Stiche ist so, als ob Melanchthon einen nicht sichtbaren Gegner vor sich hätte. Mit nicht geringem Interesse mag der Künstler an dem Freunde die so ausgesprochene geistige Seite seines Wesens beobachtet haben. Die Fähigkeit Verwickeltes in prüfendem Überschauen rasch und sicher zu erfassen und klarzustellen, die Melanchthon im Leben so sehr auszeichnete, prägt sich auch in diesen überaus belebten Zügen aus, wie Dürer sie festgehalten hat. Dem Praeceptor Germaniae hätte kein wahreres Denkmal gestiftet werden können. Um die Einheit und Frische der Wirkung nicht abzuschwächen, ist auf eingehendere Behandlung verzichtet. Daß der lange Hals entblößt ist, vervollständigt das Charakteristische der schlichten Erscheinung. Nicht jeder andere Künstler würde so weit gegangen sein. Die auf das Nürnberger Gymnasium gesetzten Hoffnungen haben sich zunächst nur unvollkommen erfüllt, was Erasmus wie Pirkheimer mit unverhohlener Scha-



Abb. 61. Kurfürst Friedrich der Weise.
Kupferstich v. J. 1524.

denfreude wahrnahmen, aber doch denkt man angesichts jenes Melanchthonbildes gern an die Tage frohen Ausblicks in die Zukunft, in denen der Künstler dem befreundeten Gelehrten jene Huldigung darbrachte.

Abgesehen von den Cranachschen Porträts Melanchthons kennen wir auch ein solches von der Hand Holbeins. Es ist das kleine Rundbild in Hannover, das etwa drei Jahre später fallen wird. Der Dargestellte erscheint körperlich nicht so abgearbeitet und infolgedessen tritt sein dem wissenschaftlichen Leben zugewandtes Wesen naturgemäß weniger ausschließlich zu Tage, aber das Bild verrät überhaupt eine ganz anders geartete Auffassung der Persönlichkeit. Holbein würde auch drei Jahre früher den Kopf nicht so gegeben haben wie Dürer. In den reiferen Jahren war Holbeins Bemühen zumeist auf eine möglichst zusammengefaßte, in Ruhe auf sich selbst zurückgezogene Haltung gerichtet. Der Vorwurf der Kälte ist ihm deshalb nicht erspart geblieben. Unübertrefflich paßt darum seine Art für das vornehm repräsentative Gehaben des stolzen englischen Adels. Auch unserm Porträt ist der Reiz feiner Wiedergabe der Formen in hohem Grade eigen, aber Dürer eröffnet uns sicherlich einen freieren und tieferen Einblick in die seelische Eigenart des humanistischen Gelehrten und Reformators. Daß in dem Blicke, wie öfter bei Dürer, etwas Hartes liegt, vermag diese Wirkung nicht wesentlich zu beeinträchtigen. Die Andeutung der in dem Auge sich spiegelnden Fensterkreuze in diesem wie in andern Porträts ist jedoch eine uns schwer begreifliche Marotte.

Das Porträt Melanchthons von Holbein[1], der so viele englische Persönlichkeiten verewigt hat, erinnert uns daran, daß auch Dürer einmal einen vornehmen Engländer zu porträtieren hatte. Es war der englische Gesandte Morley, der nach Nürnberg gekommen war, um dem Erzherzog Ferdinand, dem damaligen Reichsverweser, die Insignien des Hosenbandordens zu überbringen[2]. Wie zumeist die Holbeinschen Porträts erweckt auch diese vorzügliche, jetzt im Britischen Museum befindliche Dürerzeichnung aus dem Jahre 1522 in uns die Vorstellung, daß die englische Nation in den höheren Schichten der Gesellschaft eine gewisse Vornehmheit der Erscheinung vor der deutschen voraus hatte. Man vergleiche z. B. die Züge Pirkheimers mit dem feingeschnittenen Kopfe jenes Engländers. Aber in charakteristischer Weise verrät Dürer gerade hier, daß er nichts von jener verfeinernden Wiedergabe der Natur an sich hat, die den Stil Holbeins bestimmte. Wohl verrät auch dieses wie noch ein zweites späteres Porträt eines Engländers von Dürers Hand[3], wenn man sie neben andere seiner Arbeiten hält, in der Mache ein leises Ansichhalten möchte man sagen, aber die Strichführung hat doch auch hier das derbere, markige Gefüge, mit dem der Nürnberger Meister nach seiner Anschauung der Natur nahe zu kommen versuchte, und die rauhere Dürersche Weise giebt das Leben doch wohl unmittelbarer, als die fein stilisierende Holbeinsche.

Aus dem Jahre 1526 stammen drei weitere gemalte Porträts. Wenig glücklich ist das jetzt in Wien befindliche des Schwiegersohnes von Pirkheimer, Johann Kleberger[4], ausgefallen. Die Büste sollte nach Art der antiken Kunstform des clipeus als Medaillon von einem Rund sich abheben. Dieser Versuch, das Altertum wieder aufleben zu lassen, ist schlecht gelungen. Man muß sich wundern, daß es Dürer hier in den Sinn kommen konnte, den Kopf so von seinem Hintergrund losgelöst zu geben. Die Wahl dieser Form geht wohl auf den Auftraggeber zurück.

Die beiden andern Porträts sind jetzt eine Zierde der Berliner Galerie. Das des Ratsherrn Holzschuher (Abb. 63) hat wesentlich dazu beigetragen, das Andenken Dürers auch in Laienkreisen wach zu erhalten. Von dem Dargestellten wissen wir, daß er mit unserem Meister zu den Männern gehörte, die sich in Nürnberg um Staupitz gesammelt hatten. Auch der Reformationsbewegung schloß er sich anfangs an, wechselte aber später wie Pirkheimer seine Haltung. Der Künstler hatte also dem Darzustellenden im Leben nicht ferne gestanden, und es muß für ihn etwas Lockendes gehabt haben, den interessanten Greisenkopf zu malen. Das Bild ist denn auch mit hingebender Liebe und Sorgfalt ausgeführt. In überraschend lebensvoller Plastik wirken alle Formen zusammen. Das graue, noch reichliche Haar fällt leicht und weich über die Stirn und die Schläfe herunter. Die Art, wie es gemalt ist, kann kaum übertroffen werden. Seit in Berlin der ursprüngliche wasserblaue Hintergrund wieder hergestellt ist, macht sich auch das rosig angehauchte Fleisch des überaus frischen Ant-

litzes noch viel wirksamer geltend als zur Zeit der früheren dunkelgrünen Übermalung. In noch ungebrochener Kraft sehen wir den leicht aufbrausenden, alten Herrn vor uns. Sein Temperament spricht sich in dem Blick der glänzenden, hellen, etwas schielenden Augen so offenkundig aus, daß man den Eindruck schon „fast ungemütlich" gefunden hat. Dürer wollte eben durchaus wahr sein und die präcise Sicherheit und Festigkeit seines späteren Stiles läßt jenes Wesen um so unverhüllter zu Tage treten. Wenn man sich eine Vorstellung von der Meisterschaft Dürers im Erfassen der Form machen will, mag man gerade diesen Kopf zu eingehender Betrachtung wählen. Welch wunderbare Plastik zeichnet nicht z. B. die Umgebung des Auges aus! Daneben stelle man dann die niederländische Zeichnung nach dem schlafenden dreiundneunzigjährigen Manne! Die Technik läßt uns diesmal so zu sagen mit ansehen, wie die Form mit jedem neuen Strich und jedem neu aufgesetzten Licht an plastischem Leben gewinnt.



Abb. 62. Philipp Melanchthon.
Kupferstich v. J. 1526.

Das andere Berliner Porträt jenes Jahres stellt den Ratsherrn Muffel (Abb. 64) dar. Es fehlt ihm das sprühende Leben des Gegenstückes, aber es fesselt dafür unsere Aufmerksamkeit durch eine mehr malerische Haltung. Da

Muffel bereits im April 1526 gestorben ist, hat die Vermutung viel Wahrscheinliches, daß das Bild nach dem Tode des Dargestellten mit Benutzung einer Zeichnung gemalt sein möchte. Das würde die auffallend verschiedene Behandlung am natürlichsten erklären. Der gleichmäßig das Ganze beherrschende rötliche, echt malerische Ton läßt den Mangel an Frische kaum empfinden. Sicher ist das von dem Meister beabsichtigt, und er hat damit entschieden auf die Richtung einer kommenden Zeit hingedeutet. Die Klippe des Erasmusstiches ist hier glücklich vermieden. Schon früher einmal sahen wir Dürer in dem reizvollen Berliner Frauenporträt von c. 1506 auf gleichem Wege. Sein übermächtiger Zug zu plastischer Auffassung hat ihn jene Richtung nicht weiter verfolgen lassen.

Wenn wir die zahlreichen Porträts aller Art, die wir von seiner Hand besitzen, vergleichen, so können wir eine Entwicklung konstatieren, die neben immer eingehenderer und lebensvollerer Behandlung der Form auch das geistige Wesen in stetigem Fortschritt zum Ausdruck bringt. Dürer weiß frei zu erfassen und zu gestalten und so völlig vergessen zu machen, daß er einem Modell gegenüber arbeitete, was z. B. van Eyck noch nicht völlig gelang. Wenn man über Dürer, so hoch seine Arbeiten stehen, später doch noch hinauskam, so liegt das an dem Fortschritt der Malerei überhaupt. Im Gegensatz zu der älteren plastischen Auffassung gewann man in einer rein malerischen Anschauung der Dinge eine ungeahnte Freiheit bei der Wiedergabe dessen, was das Auge vor sich sieht. Jene ältere Art führte leicht dazu, allzuviel von einer subjektiven Stilisierung in das Porträt hineinzutragen. Statt daß man, der Wirklichkeit entsprechend, von den farbigen Flächen ausging, aus denen sich alle körperlichen Erscheinungen für das Auge zusammensetzen, sah man alles nur von bestimmt gezogenen Linien begrenzt; es fehlt darum den Formen das der Wirklichkeit eigene leise Verschwimmen der Umrisse wie der innern Begrenzungen und damit auch jenes unbestimmte Etwas von unbefangener Natürlichkeit, das uns in späteren Arbeiten so wohlthuend anmutet. Daß trotzdem jene älteren Werke als echte, in sich abgeschlossene Kunstwerke wirken, verdanken sie dem Einklang der Absicht mit den zur Verfügung stehenden Darstellungsmitteln. Wohl scheinen manchmal jene Porträts unvermittelt auf den Hintergrund aufgesetzt oder in die vorhandene Umgebung etwas gewaltsam hineingestellt, aber sobald wir uns des Gegensatzes der Zeiten bewußt geworden sind, schwindet alles Befremdliche. Man denkt dabei an das Wort Michelangelos, mit dem er einmal die Arbeit eines Kunstgenossen kritisierte, indem er sagte, anders würde er es wohl machen, besser aber nicht.

Neben den bisherigen Porträts müssen aus seiner Spätzeit noch zwei in Holzschnitt genannt werden. Sie überraschen uns durch die Meisterschaft, mit der Dürer es versteht, das Wesentliche auch mit so schlichten Mitteln zu geben. Durch die Sicherheit der Zeichnung ist der Kopf des kaiserlichen Rates Varnbühler in der einfachen, aber höchst lebensvollen Profilwiedergabe der Züge von geradezu monumentaler Wirkung. Einen gewinnenden Eindruck macht dazu die Aufschrift, die sagt, daß Dürer die Züge Varnbühlers auch auf die Nachwelt habe bringen wollen, weil er ihn einzig lieb habe. Das andere Porträt in dieser Technik ist das des humanistischen Dichters Eobanus Hessus, der in Nürnberg an dem durch Melanchthon eröffneten Gymnasium als Lehrer thätig war. Eobanus war ein stattlicher, schöner Mann. Leider besaß er zu seiner heiteren Liebenswürdigkeit nicht die nötige sittliche Kraft, dem Nationalfehler der germanischen Rasse zu widerstehen. Auf dem schönen Dürerschen Blatte, über das der Dargestellte hocherfreut war, sehen wir die ansprechenden Seiten seines Wesens mit sichtlichem Interesse für die sympathische Erscheinung des Mannes verewigt.

Die eigenartigste Leistung jener Jahre aber bildet die 1526 vollendete weltbekannte Doppeltafel der sogenannten vier Apostel (Abb. 65a u. 65b). Auf der einen Hälfte erblicken wir die Apostel Johannes und Petrus, auf der anderen den Apostel Paulus und den Evangelisten Marcus. Die Gestalten sind das Formgewaltigste, was die ältere deutsche Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Sie bezeichnen auch einen Endpunkt in der Entwicklung Dürers, der in diesem seinem letzten Gemälde[1] einfache Größe, die ihm in späteren Jahren als Ziel der Kunst vorschwebte, wirklich erreicht hat. Unwillkürlich vergleicht man Gestalten der Raffaelschen Tapeten. Da Dürer sich in den Niederlanden einen ganzen Druck der Marc Antonschen Stiche nach Raffael gekauft hat, so ist es nicht

unmöglich, daß er von dorther eine gewisse Anregung empfing, jedoch ist von nichts weniger als einer Nachahmung die Rede. Alles ist selbständig und eigenartig Dürerisch gedacht. Die Tafeln fassen zugleich noch einmal zusammen, was die ältere Farbenempfindung in großer Wirkung erreichen kann. Leider sind viele Partieen nicht gut erhalten, aber den weißen, in prachtvollem Wurf herabfallenden Mantel des Paulus mit seinen bläulichen Schatten wird neben dem roten Gewande des Johannes niemand vergessen, der einmal diesen Kontrast auf sich hat wirken lassen.

Schon mehr als ein Jahrzehnt früher hatte Dürer, wie wir gesehen haben, sich damit beschäftigt, in einzelnen gestochenen Apostelfiguren Idealgestalten nach seinem Sinne zu geben. Nach der Rückkehr aus den Niederlanden nahm er den Plan wieder auf und arbeitete mehrere weitere Stiche in veränderter Formauffassung.

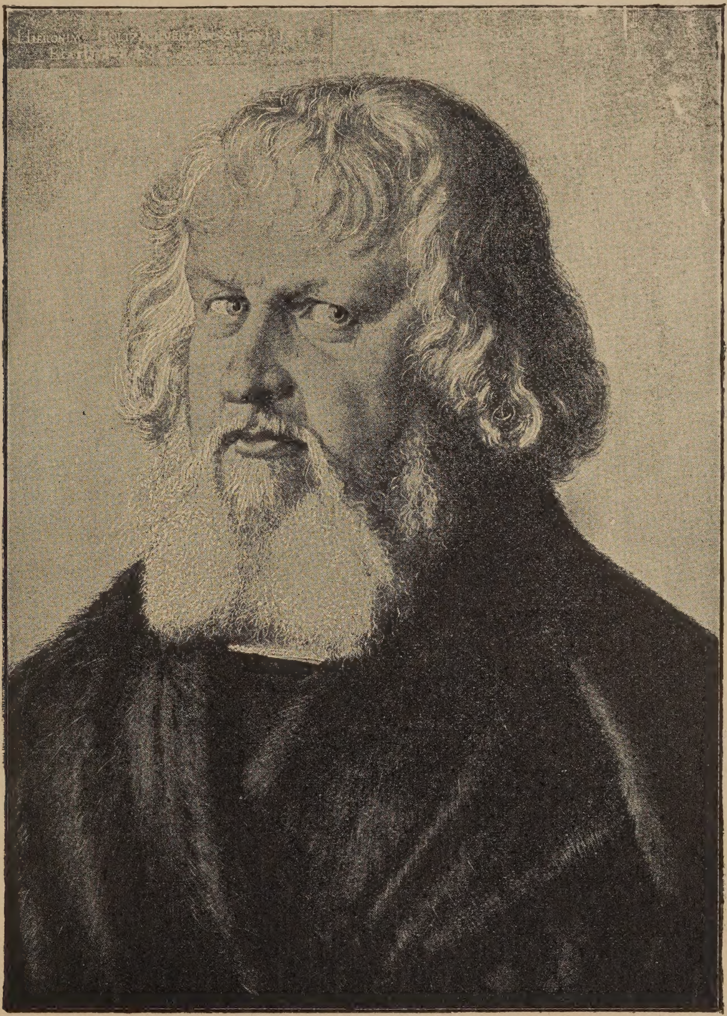


Abb. 63. Der Nürnberger Ratsherr Hieronymus Holzschuher. Gemälde v. J. 1526 in Berlin.

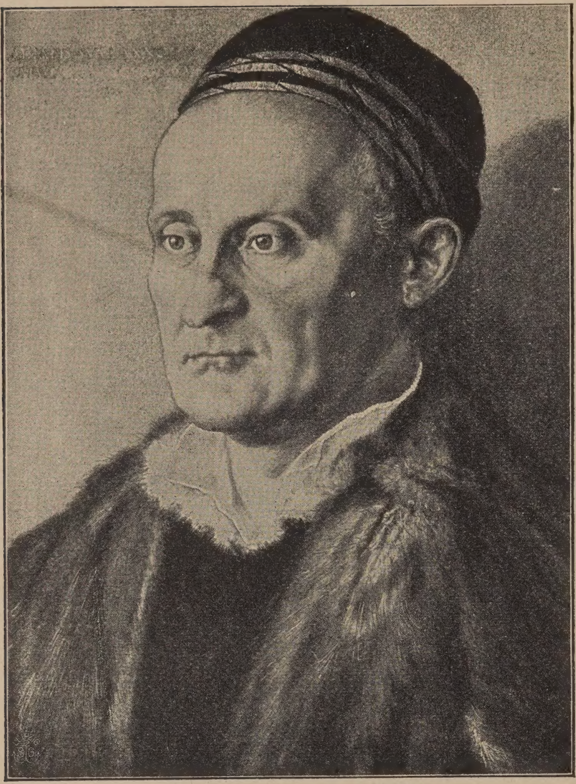


Abb. 64. Der Nürnberger Ratsherr Jacob Muffel.
Gemälde v. J. 1526 in Berlin.

Die Serie kam jedoch nicht vollständig zur Ausführung, im Anschluß an jene Stiche reifte aber der Plan zu jenem letzten großen Werke des Pinsels. Die erhaltenen Studien zu den Köpfen des Petrus, Paulus und Marcus (Abb. 66) tragen das Datum 1526, für die Figur des Johannes ist eine solche aus dem vorhergehenden Jahre vorhanden[1]; vom 6. Oktober 1526 ist dann die Zuschrift datiert, mit der er die Tafeln auf das Nürnberger Rathaus stiftete[2]. Der Inhalt seines Schreibens geht dahin, daß er sich mit diesem Geschenk ein Gedächtnis in seiner Vaterstadt stiften wolle, und zwar hatte er, wie er sagt, schon längst die Absicht, dem Rate eine Schöpfung seiner Hand zu verehren, aber immer seien ihm seine Werke bisher als zu „geringschätzig“ erschienen, nachdem er aber jetzt eine Tafel „mit mehr Fleiß denn andere Gemälde“ ausgeführt habe, halte er niemand für würdiger als den Rat, sie „zu einer Gedächtnis zu behalten“. Leider sah sich die Stadt hundert Jahre später genötigt, diesen Schmuck ihres Rathauses dem Kurfürsten Maximilian von Bayern zu überlassen. Die Tafeln hängen deshalb jetzt in der Münchner Pinakothek[3].

Mit gutem Grund war Dürer auf diese Leistung stolz, denn es ist ihm gelungen, in den vier Gestalten in wirkungsvollster Weise seine gereiften Kunstanschauungen auszuprägen. In einfacher, monumentaler Größe stehen sie vor uns da und erwecken durch die klare, sprechende Charakteristik, welche verschiedene seelische Grundstimmungen scharf betont, die Vorstellung freiesten Schaffens. Doch nicht bloß der unmittelbare Eindruck der Bilder nimmt uns gefangen, es drängt sich uns sofort auch die Frage auf, wie Dürer auf eine solche Charakteristik verfiel, und zugleich sucht man weiter nach einer Erklärung dafür, warum bei Petrus in so auffallender, sonst nicht gewöhnlicher Art das Alter betont ist.

Es liegt auf der Hand, daß sich hier Dürer ein ganz bestimmtes Problem gestellt hatte. Welcher Art war nun dieses? Wir wissen, daß er sich nicht mit dem begnügte, was er empirisch beobachtete, sondern daß er auch nach Gesetzen innerhalb der Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen suchte. Seine Proportionsstudien sind eine Frucht solcher Geistesrichtung, und ein Niederschlag von Gedanken, die ihn auch in verwandter Weise auf einem anderen Gebiete nach Erklärung und nach Zusammenfassung suchen ließen, liegt in unsern Tafeln vor. Auf die richtige Spur leitet uns eine Äußerung des Schreibmeisters und Mathematikers Neudörffer[4], der zufolge wir hier eine Verkörperung der vier Temperamente zu erblicken haben. Ganz mit Unrecht hat man schon vielfach versucht, das zurückzuweisen, denn Neudörffer war es, der in „Dürers Stube“, wie er selbst berichtet, die bekannten langen Sprüche auf die Tafeln schrieb. Wir sind des-

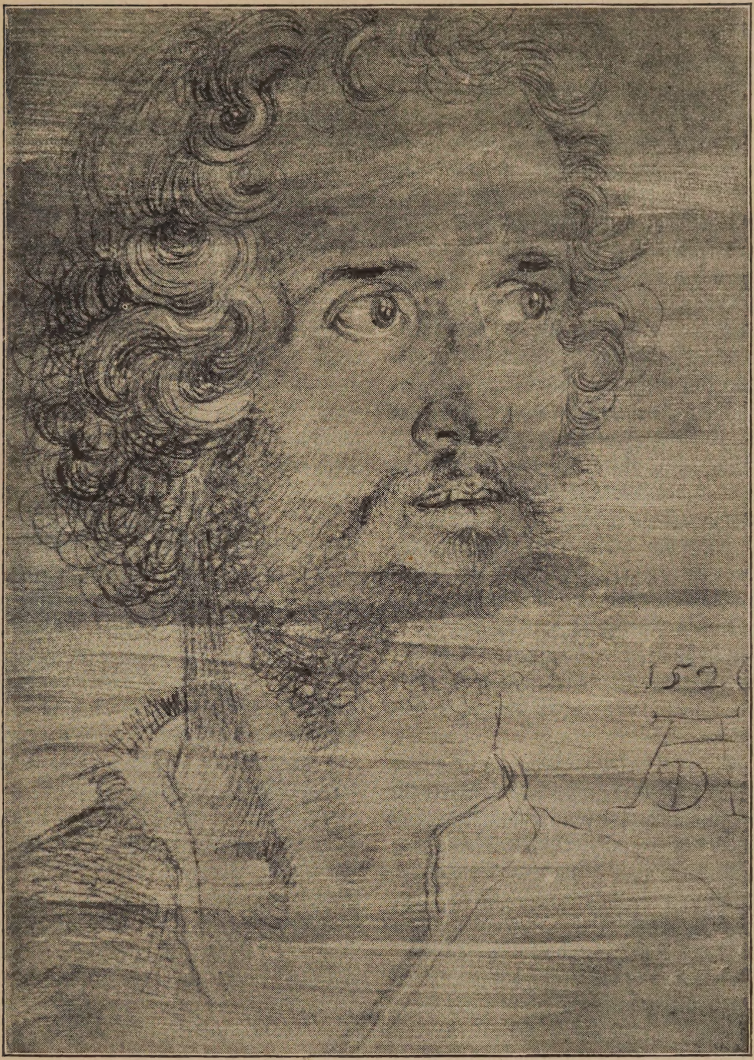


Abb. 66. Kopf des Marcus.
Handzeichnung zu dem Gemälde von 1526 aus dem Kupferstichkabinett in Berlin.

halb zu der Annahme berechtigt, daß er uns eine Werkstatttradition überliefert hat, wenn er in seinem Büchlein über Nürnbergs kunstreiche Meister von unsern Gestalten sagt, daß man darin „eigentlich einen Sanguinikum, Cholerikum, Phlegmatikum und Melancholikum zu erkennen“ habe. Wir müssen nur versuchen, uns in die Anschauungen jener Zeiten zurückzuversetzen. Auf Dürer, der mit forschendem Blick nach Gesetzen in der Natur ausschaute, mußte die überkommene Lehre von den vier Charaktertypen einen bestimmenden Einfluß üben. Ein vermeintliches Naturgesetz gab da Gesichtspunkte an die Hand, um die Verschiedenheit der Charaktere sich zu erklären und zurechtzulegen. „Wir haben mancherlei Gestalt der Menschen, Ursach der vier Komplexen (d. i. der vier Temperamente)“ schreibt er beispielsweise einmal[1]. An einer andern Stelle lesen wir: „Item würst du die Ding, davon

ich oben gesagt hab, fleißig brauchen, so hast du daraus gar leichtlich zu machen allerlei Gestalt der Menschen, sie seien ja von welchen Komplexionen sie wollen: Melancolici, Flegmatici, Colerici oder Sanguinici“ [1]. Heute noch leben jene Begriffe des Altertums als Bezeichnungen „der Tonarten unseres Empfindens“ in unserm Sprachgebrauche fort, um so weniger dürfen wir uns wundern, daß Dürer mit seiner Zeit die Vorstellung teilte, daß damit der letzte Erklärungsgrund für die Differenzierung im Wesen der Menschen gegeben sei. Jene Lehre, die sich auf die Autorität des Aristoteles stützte, war seit dem Altertum in voller Geltung geblieben, überhaupt wurden damals die antiken Überlieferungen vor allem in Bezug auf die Kenntnis der Natur schlechthin als Autorität angesehen. Die Geschichte der Medizin, wie der übrigen Naturwissenschaften, zeigt jene Fächer auch in der Folgezeit noch lange fast allgemein im Banne des Altertums, ja gerade die Lehre von den vier Komplexionen bildete eine der Grundlagen der Medizin, wie selbst aus jedem damaligen populären medizinischen Buch zu ersehen ist. Da begreift man, daß Dürer den Kunstjünger mahnt: „Richte dich nach den Komplexen [2].“

Während er nun in jenen späteren Jahren Idealfiguren stach und zeichnete und Porträts in scharfer Ausprägung schuf, mag ihm, wie schon früher, der Gedanke gekommen sein, nach jenen Hauptmerkmalen entworfene Charakterfiguren auszuführen, und den Inhalt dazu bot ihm in ungesuchter Weise die damals ihn und seine Umgebung beherrschende religiöse Stimmung. So erscheinen im Sinne der Reformationszeit gedachte biblische Gestalten als Träger jener neuen künstlerischen Idee.

Die scharf sich gegeneinander abhebenden Charaktertypen in den Gestalten des Paulus, Johannes, Petrus und Marcus wirken allerdings auch, ohne daß man von besonderen Absichten des Künstlers etwas weiß. Für die Dürersche Kunst ist es ein rühmliches Zeugnis, wie der Meister hier freien Lebensgehalt einzuhauchen und traditionelle Würde mit völlig individuell empfundener Auffassung in den heiligen Gestalten zu verbinden wußte [3]. Wie viele andere wären an einer solchen Aufgabe gescheitert! Die schöpferische Kraft offenbart sich gerade darin, daß in den einzelnen Köpfen zunächst nichts von einer bestimmten Absicht zu Tage tritt. Für Dürer waren eben jene Richtpunkte nichts weniger als einengende Schranken. Aber wenn wir das Einzelne reflektierend vergleichen, so taucht die Frage auf, wie wohl Dürer dazu kam, vier so scharf gegeneinander abgegrenzte Typen zu schildern, und diese Erwägung führt darauf, daß Neudörffers Mitteilung auf einer richtigen Überlieferung beruhen dürfte.

Noch aber haben wir zu erklären, worauf die Verteilung der Rollen sich stützte, und was zu der Auffassung des Petrus Anlaß gab.

Daß Dürer in diesen Bildern nicht an irgend welche überkommene Auffassung sich anlehnt, liegt offen zu Tage. Was er bietet, sind ganz freie Idealschöpfungen seiner Künstlerphantasie, und ins Klare werden wir über dieselben kommen, wenn wir uns die Frage vorlegen, auf welcher Grundlage der Künstler wohl die Rollen verteilt haben mag. Die Zeitgeschichte bietet den Schlüssel. Ausgangspunkt war unzweifelhaft die Figur des Paulus. Da wir ihn so zur Abwehr bereit als eigentliche Hauptgestalt des Bildes vor uns sehen und zugleich wahrnehmen, daß Petrus, dessen Primat damals erfolgreich bestritten wurde, auch noch Johannes den Vorrang lassen muß, so kann kein Zweifel sein, daß wir uns hier im Bereich neuer reformatorischer Anschauungen befinden.

Probleme, die sich Dürer gestellt hatte, pflegte er immer aufs neue durchzuarbeiten. So finden wir auch diese Hauptgestalt der Kirche von ihm schon öfter in verschiedener Art wiedergegeben. Mit der in unerwarteter Weise gesteigerten Bedeutung der paulinischen Schriften mußte nun aber in der Phantasie des Künstlers, wenn er an diesen Mann dachte, ein ganz verändertes Bild desselben auftauchen, und so erscheint es uns ganz natürlich, daß in jener Zeit des Kampfes plötzlich aus dem früher immer nur in ernster Würde dargestellten Apostel eine dem Widersacher drohend gegenübertretende Gestalt geworden ist. Einer solchen Charakterfigur fiel aber die Rolle des Cholerikers von selbst zu.

Als Vertreter des melancholischen Temperaments erblicken wir neben ihm Johannes. Für den Verfasser des Evangeliums voll spekulativer Gedanken ist nur nach unserm Sprachgebrauch die Rolle des Melancholikers auffallend. Nach dem, was wir früher über dieses Temperament gehört haben, hätte ihm gar

keine andere übertragen werden können. Die Neigung zu forschendem, über das Gewöhnliche hinausgreifendem Denken charakterisiert eben den Melancholiker. Wenn man Dürer gefragt hätte, zu welcher Klasse er sich selbst rechne, würde er gewiß ohne weiteres gesagt haben: zu den Melancholikern. Daß damit nicht auf trübe Seelenstimmung hingedeutet sein könnte, beweist schon sein Ausspruch, daß die Malerei, also die Kunst, der er zeitlebens diente, so gar freudenreich sei.

Was den Phlegmatiker anlangt, so war die allgemeine Vorstellung die, daß das Phlegma dem Alter eigen sei, und zu der Reife dieser Lebensstufe paßte es gut, wenn man dem Phlegmatiker tiefe Gedanken zuschrieb. Bei Petrus sehen wir nun in der herrschenden Überlieferung stets das Alter in einem gewissen Grade betont, und so bot sich hier ein Anhaltspunkt, ihm die Rolle des Phlegmatikers zuzuweisen. Freilich hätte die Bibel auch andere Einzelheiten an die Hand gegeben, um einen eigenartigen Charakter zu schaffen, doch finden wir nicht, daß dieser Umstand in der früheren Kunst dazu benutzt worden wäre, um eine nach dieser Richtung hin typisch entwickelte Gestalt herauszuarbeiten. Um so leichter konnte ihm unter Festhaltung gewisser Äußerlichkeiten der üblichen Erscheinung die zugedachte Rolle übertragen werden. So läßt sich ungezwungen erklären, wie Dürer zu seiner auffallenden Charakterisierung des Petrus kam.

Bei dem Evangelisten Marcus endlich bestimmte in keiner Weise irgend eine Überlieferung die Charakteristik, und so konnte er ohne weiteres als Sanguiniker aufgefaßt werden. Der Kopf des Gemäldes hat sehr gelitten. Aus der großartigen Studie in Berlin spricht eine seelische Stimmung, für die es keine hemmenden Schranken zu geben scheint. Gewählt wurde die Gestalt des Marcus in erster Linie wohl um des aus seinem Evangelium herausgegriffenen Spruches willen.

Es mußte für Dürer etwas ungemein Befriedigendes haben, in einem so einfach großen Spiegelbild die Grundtypen seelischer Stimmungen zu geben, die nach seiner Anschauung, wie nach der seiner Zeitgenossen, einem Naturgesetze zufolge von vier Centren ausstrahlend bei den einzelnen Menschen in den verschiedenartigsten Mischungen sich durchkreuzen. Jene Gestalten sind unter seiner Hand die gewaltigsten geworden, welche die ältere deutsche Kunstgeschichte aufzuweisen hat; seine letzte große Arbeit erweist sich aber nicht nur als seine hervorragendste Schöpfung, sondern wir haben dieses Werk zugleich auch als das am höchsten stehende künstlerische Denkmal der Reformationszeit zu betrachten. Daß man das ganz mit Unrecht bestreitet, wird sich noch klarer herausstellen, wenn wir Dürers Verhalten in dem Kampfe jener Zeit, der einen so tiefgehenden Umschwung des gesamten geistigen Lebens anbahnte, näher ins Auge fassen.

XVI. Dürers Stellung zur Reformation.

Es ist gewiß richtig, daß der Nürnberger Maler den größten Teil seines Lebens in keinem Gegensatz zu der Kirche stand, innerhalb deren er geboren war, ja gerade durch ihn erhielten viele der tradionellen religiösen Stoffe erst ihre bedeutsamste Ausprägung. Daß er dabei in freier Auffassung sich vor allem von künstlerischen Gesichtspunkten leiten ließ, war nur der sich von selbst ergebende Ausfluß seiner selbständigen Künstlerschaft. Die neuen, auch von Dürer geteilten Anschauungen, die in jenen Tagen das Denken und Empfinden bereits umgestaltet hatten, oder in neue Bahnen drängten, vertrugen sich auch zunächst noch mit hergebrachter Kirchlichkeit, doch gewahren wir wenigstens vereinzelte Bedenken, die sich der Kirche und ihrem Gebahren gegenüber bei ihm äußerten. Was früher über mehrere apokalyptische Darstellungen ausgeführt worden ist, deutet auf solche Regungen hin, auch warnt er in Versen seines zweiten Flugblattes von 1510, das einen vor dem Tode flüchtenden Landsknecht darstellt, sich auf Messelesen zu verlassen [1]. Ferner [2] gehörte er dem Nürnberger Kreise an, der über werkheilige Frömmigkeit hinausstrebend um die Augustinerprediger Staupitz und W. Linck sich gesammelt hatte, und als Luther mit seinen Thesen hervortrat, hat ihm Dürer nicht nur seine Zustimmung durch Übersendung eines Geschenkes kundgethan, sondern er hat sich auch fortwährend viel mit Schriften des Reformators beschäftigt. Durch Scheurl ließ er schon im Jahre 1519 Amsdorf bitten, die Predigt Luthers de poenitentia ins Deutsche zu übersetzen. 1520 überschickte ihm dann sein alter Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, selbst einige „Büchlein Luthers" durch Spalatin, und Dürer bittet in seinem Antwortschreiben um die Zusendung von weiter erscheinenden, falls sie deutsch geschrieben wären. Seinerseits hatte Spalatin Dürer zugleich gebeten, ihm ein Exemplar von Spenglers wichtiger Schutzrede zu besorgen, die der Maler ihm in Aussicht stellt, sobald der Augsburger Neudruck erschienen sei. Bei dieser Gelegenheit thut er die vielsagende Äußerung, Luther habe ihm „aus großen Ängsten geholfen". Dürers Jugendeindrücke waren streng kirchlicher Art gewesen und hatten wohl in mancher Beziehung etwas von ängstlicher Gesetzlichkeit bei ihm zurückgelassen; das empfand er als einen Druck, der nun von ihm genommen war. Daß das alles indes noch keinen wirklichen Bruch mit der Vergangenheit bedeutete, braucht wohl nicht gesagt zu werden, wie denn auch Dürer noch vor seiner in den Sommer 1520 fallenden Abreise nach den Niederlanden mit seiner Frau eine Wallfahrt nach Vierzehnheiligen unternimmt. Ein entschiedenes Weiterschreiten aber vollzog sich bei ihm während seines Aufenthaltes in Antwerpen, wofür in erster Linie auf seinen Verkehr mit den dortigen Augustinern und mit dem Ratsschreiber Grapheus hinzuweisen ist.

Prior des in Antwerpen noch nicht lange bestehenden Augustinerklosters war Jacob Probst, ein Zögling Wittenbergs, dessen in evangelischem Sinn gehaltene Predigten zahlreiche Zuhörer anlockten. Erasmus hatte über ihn 1519 nach Wittenberg geschrieben, daß er ein wahrhaft christlicher Mann sei und Luther ganz besonders verehre. Nicht lange nach Dürers Weggang von Antwerpen wurde er auf Betreiben des päpstlichen Nuntius Aleander verhaftet [3].

Daß Dürer mit den Mönchen jenes Klosters in Berührung kam, kann uns nicht über-

raschen; offenbar hatte er von den ihm befreundeten Nürnberger Augustinern an das ebenfalls der sächsischen Kongregation angehörende Kloster Empfehlungen mitgebracht. In seinem Tagebuche erwähnt er öfter, daß er im Kloster zu Gaste war, und in wünschenswerter Weise beleuchtet die gegenseitigen Beziehungen, daß er bei seinem Weggang von Antwerpen den gerade auf einer Visitationsreise dort anwesenden Generalvikar W. Linck, eben den ehemaligen Prior des Nürnberger Klosters, bitten kann, ihm mehrere, ziemlich umfängliche Gegenstände nach Nürnberg mitzunehmen[1]. Da der Prior des Klosters, ebenso wie Linck zu den überzeugtesten Anhängern Luthers zählte, ergeben sich gewisse Folgerungen von selbst. Sicherlich hat Dürer Probst predigen hören, und wenn er erwähnt, daß er und seine Frau gebeichtet haben, so wendeten sie sich gewiß an niemand anders, als an jene Mönche. Von nicht minder großem Einfluß war daneben der Gedankenaustausch mit dem als Musiker, Philologen, Dichter und Historiker geschätzten Ratsschreiber Cornelius Grapheus, der, wie der Augustinerprior, seiner religiösen Anschauungen halber um dieselbe Zeit verhaftet wurde. Er hatte die Schrift des Johann von Goch[2] über die „christliche Freiheit“, die man bis dahin wohl kaum gekannt hatte, 1520 in flämischer Übersetzung erscheinen lassen. Die Herausgabe des lateinischen Originals im nächsten Jahre führte zu seiner Verhaftung wegen Ketzerei. Vor allem folgenreich muß indes bei der Gährung der Gemüter in Antwerpen das Auftauchen der Predigten des Minoritenguardians Niclaes Peeters, eines nicht weiter bekannten Mönches, gewesen sein[3]. Jene ebenfalls schon 1520 erschienenen Reden sprechen sich über viele Punkte klarer und entschiedener aus, als man es damals selbst in Wittenberg that, und kamen so im rechten Augenblick der erwachten Kritik entgegen. Zum Teil als einen Niederschlag dessen, was man in jenen Kreisen erörterte, haben wir den bekannten Erguß in Dürers Tagebuch vom Mai 1521[4] zu betrachten, und zwar ist das, was er bei der Nachricht vom Verschwinden Luthers niederschrieb, ein Bekenntnis, das ihn auf einmal in scharfen Gegensatz zu der Kirche bringt.

Wenn Luther ermordet wurde, schreibt er da, „so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und um daß er gestraft hat das unchristliche Papsttum, das da strebt wider Christi Freilassung mit seiner großen Beschwerung der menschlichen Gesetze; und auch darum, daß wir unseres Blutes und Schweißes also beraubt und ausgezogen werden, und dasselbe so schändlich von müßiggehendem Volk lästerlich verzehrt wird“. Angst erfaßt ihn bei dem Gedanken, daß nun am Ende doch der alte Zustand andauern könnte, denn er fährt fort: „und sonderlich ist mir noch das Schwerste, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen blinden Lehre will lassen bleiben, die doch die Menschen die sie Väter nennen, erdichtet und aufgesetzt haben, dadurch uns das göttliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird, oder gar nicht fürgehalten“. Das sind Worte, die keines Kommentars bedürfen, und noch einmal kommt dann der Ausruf: „O Gott, nun hast du mit Menschengesetzen[5] nie kein Volk also größlich beschweret, als uns Arme unter dem römischen Stuhl, die wir füglich durch dein Blut erlöste freie Christen sollen sein“, wodurch ein neues Licht auf die früher Spalatin gegenüber im Anfang des Jahres 1520 gethane Äußerung fällt. Was der Bewegung jener Tage auf religiösem Gebiete so willig Eingang verschafft hat, ist in den Worten Dürers beredt ausgesprochen, auch ist in beachtenswerter Weise daneben das Ausbeutungssystem der Kirche gestreift. Man fühlt es diesen denkwürdigen Sätzen ab, wie Dürer, der seinem Charakter nach nicht gerade zur Opposition neigte, aber dabei auch von engherziger Anschauung durchaus entfernt war, unter einem schweren Drucke litt. Wie er, so empfanden Tausende mit ihm. Weiter rühmt er dann an Luther, daß er „klärer geschrieben habe, denn nie Keiner in 140 Jahren gelebt hat“, wobei er an Wiclif gedacht haben muß, der 1381, also gerade 140 Jahre vorher, den Kampf gegen die römische Kirche auf theologischem Gebiete eröffnet hatte[6]. Da er sich von der Vorstellung einer göttlichen Einsetzung des Papsttums frei gemacht hat, so schreibt er weiter: „Und wie du darnach, mein Herr, verhengest, daß Jerusalem darum zerstöret ward, also wirst du auch diesen eignen angenommenen Gewalt des römischen Stuhls zerstören“, ja an einer anderen Stelle bezeichnet er den römischen Stuhl kurzweg als der „Höllen Pforte“, und dazu giebt er jetzt einer seiner apokalyptischen Darstellungen,

nämlich dem Blatte mit den unter dem Altar liegenden Erschlagenen (Apokalypse 6, 9—11), eine direkt gegen Rom gerichtete Deutung, indem er schreibt: „O ihr Christenmenschen, bittet Gott um Hilf, denn sein Urteil nahet und sein Gerechtigkeit wird offenbar; dann werden wir sehen die Unschuldigen bluten[1], die der Pabst, Pfaffen und die Mönche vergossen (sic), gerichtet und verdammt haben. Das sind die Erschlagenen, unter dem Altar Gottes liegend, und schreien um Rach“ ꝛc. Auch noch über einen anderen einschneidenden Punkt der Kirchenlehre ist jetzt Dürer im reinen. Vor seiner Reise hatte er noch die erwähnte Wallfahrt nach Vierzehnheiligen gemacht, nun spricht er, gegen den Heiligendienst sich wendend, von den „Opinionen“ derer, „die do aus Menschen Götter machen wollen“. Sicherlich geht diese weitere Klärung seiner Anschauungen entweder direkt oder indirekt auf jene Predigten des Bruders Nicolaes Peeters zurück, denn gerade gegen den Heiligenkult hatte ihr Verfasser sich vor allem nachdrücklich ausgesprochen.

Wenn wir uns in jene erregte Zeit zurückversetzen, so gewinnt auch der etwas spätere Eintrag Dürers in seinem Tagebuch vom 12. Juni 1521, daß ihm Cornelius Grapheus Luthers Schrift von der babylonischen Gefängnis der Kirche geschenkt habe, eine unerwartete Bedeutung.

Es ist bekannt, mit welchem Eifer der Nuntius Aleander[2], der sich auf dem Wormser Reichstag als einer der rührigsten Gegner Luthers hervorgethan hatte, der Verbreitung von Luthers Schriften durch Verbieten und Verbrennen derselben in den Weg zu treten suchte. Als Karl V. im September 1520 in Antwerpen weilte, wirkte er ein kaiserliches Edikt aus, das ihm die Vernichtung der verhaßten Schriften in den Niederlanden nachdrücklich zu betreiben ermöglichte. Daraufhin waren im Oktober 1520 in Lüttich und Löwen Luthers Bücher feierlich verbrannt worden. Daß dies damals nicht auch in Antwerpen geschah, hatte nur ein zufälliger Umstand verhindert. Im März 1521 war dann ein weiteres kaiserliches Plakat gegen reformatorische Schriften ergangen, das sicher möglichst rasch in Antwerpen publiziert wurde, dessen Buchhandel Aleander besonders gefährlich schien, auch hatte er zur Überwachung des Büchervertriebs daselbst und in anderen flandrischen Städten einen kaiserlichen Sekretär abgesendet. Es war also nicht nur schwierig, sondern auch gar nicht unbedenklich, eine Schrift Luthers zu erwerben. Hocherfreut aber war Dürer, als er in den Besitz der Streitschrift kam, welche die früheren Traktate Luthers an Schärfe weit hinter sich läßt. Als Gegengeschenk gab er dem Freunde gleich seine „drei großen Bücher“, das ist die Apokalypse, die große Holzschnittpassion und das Marienleben.

Dergleichen könnte doch jedermann überzeugen, daß Dürers Interesse an Luther etwas anderes war, als eine unklare Schwärmerei für seine Person, wie man von katholischer Seite die Sache hinzustellen sich bemüht. Auch selbst hatte er auf der Reise schon früher einige hierhergehörige Schriften erworben, und in seinem Tagebuche verfehlte er nicht, gegen die Verbrennung der Bücher Luthers energisch zu protestieren. In jene Jahre gehört wohl auch das mit anderen Papieren Dürers in das Britische Museum gekommene Blatt, auf dem er die Titel von sechzehn Schriften Luthers aus den Jahren 1517—1520 verzeichnet hat. Jedenfalls befanden sich dieselben in seinem Besitz. Eine in das Jahr 1520 versetzte Aufzeichnung religiösen Inhalts eben dort, die man ohne hinreichenden Grund für ein Stück aus einer Predigt Luthers gehalten hat, bestätigt gleichfalls, daß ihn solche Fragen beschäftigten. In dem Fragment wird von der Erlösung durch den Tod Christi gehandelt[3].

Gegen Ende des Sommers 1521 kam Dürer nach Nürnberg zurück. Es gährte dort zwar wie überall, aber äußerlich war alles unverändert, und fast vier Jahre währte es noch, bis die Obrigkeit sich zu einem entscheidenden Schritte entschloß. Während dieser Zeit fällt indes ebenfalls ein paarmal etwas Licht auf Dürers Denkweise.

Daß seine Stellungnahme auch außerhalb der Mauern Nürnbergs beachtet wurde, ersehen wir daraus, daß ihm Karlstadt im Herbst 1521 seine kleine Schrift über das Abendmahl „von Anbetung und Ererbietung der Zeichen des neuen Testaments“ widmete. Um falschen Schlüssen, die daraus gezogen werden könnten[4], im voraus zu begegnen, sei hierbei bemerkt, daß das radikale Auftreten Karlstadts erst mit dem Christfest 1521 seinen Anfang nimmt, während er noch Mitte Oktober gegen die völlige Beseitigung der Messe in dem Wittenberger Augustinerkloster sich erklärt hatte.

Jenes Schriftchen aber ist vom 1. November 1521 datiert.

Einige Zeit später erfährt die Verurteilung des Heiligenkultus an jener Stelle des Tagebuches eine wertvolle Ergänzung durch eine Bemerkung, die Dürer auf einen, die Regensburger „schöne Maria" angehenden Holzschnitt schrieb. Im Jahre 1519 waren in der Reichsstadt an der Donau die Juden vertrieben worden, an Stelle der niedergerissenen Synagoge aber hatte man wie gewöhnlich eine der Maria gewidmete Kapelle erbaut, deren Bild sich alsbald als wunderthätig erwies und rasch in nie dagewesener Weise das Ziel zahlloser Wallfahrer wurde. Der neue Kultus machte ungemeines Aufsehen. Mehrere Volkslieder jener Zeit berichten davon, auch bildliche Darstellungen fehlen nicht. Ein Holzschnitt, der vielleicht den denkbar fortgeschrittensten Marienkultus uns sehen läßt, — Kranke werfen sich vor der Statue auf die Erde und strecken flehentlich die Arme nach ihr aus — kam auch Dürer in die Hand und entrüstet schrieb er darunter: „1523. Dies Gespenst hat sich wider die heilige Schrift erhoben [1] zu Regensburg und ist vom Bischof verhängt worden, zeitlichs Nutz halben nit abgestellt. Gott helfe uns, daß wir seine werte Mutter nit also unehren, sunder [sie ehren] [2] in Christo Jesu. Amen." Darunter steht als Unterschrift noch sein Monogramm. Diese ganz spontane, in keiner Weise für die Öffentlichkeit bestimmte Äußerung ist um so bezeichnender, da in Nürnberg in Kirchensachen immer noch keinerlei Änderungen vorgenommen worden waren. Die Äußerung stand in schroffstem Gegensatz zu dem von dem Karthäuserprior Pirkheimer zur Verherrlichung der Maria verfaßten Gebet, das in Dürers Pfarrkirche, der Sebalduskirche, in goldenen Lettern angeschrieben stand [3]. Da war Maria gepriesen als „Beherrscherin der Welt" und als „die Königin der Engel und Menschen". „Du milderst", hieß es unter anderem, „die Strafen unserer Sünden, dich beten die Engel an, vor dir zittern die Teufel, du gebietest dem Pesthauch, deine Befehle befolgen alle Elemente", und von einer Nürnberger Kanzel bekam man damals zu hören, daß Christus alle Macht im Himmel und auf Erden der Maria übergeben und sich nur das letzte Gericht vorbehalten habe. Was Dürer auf den Holzschnitt schrieb, berührt sich dagegen in der eigentümlichen Wendung: „Gott helfe uns, daß wir seine werte Mutter nit also unehren" sehr nahe mit einer Stelle der berühmten Predigt Zwinglis vom Jahre 1522 „Von der ewig reinen Magd Maria", wo er der Maria die Worte in den Mund legt: „Ihr meinet ich sei geehret, so ihr mich anbetet, das ist mein U n e h r e". Auf katholischer Seite sagte man nach einem bei dieser Gelegenheit aufgestellten Satze des bekannten Kilian Leib aus Rebdorf gerade umgekehrt: „Die Ehre, die der Mutter erwiesen wird, fällt dem Sohne zu".

In den Jahren 1523 und 1524 wechselt Dürer Grüße mit Zwingli und Capito, und 1524 empfängt er von auswärtigen evangelisch gesinnten Freunden zwei für uns wichtige Briefe. Der eine kam von Grapheus aus Antwerpen mit der Klage, daß bei ihnen eine große Verfolgung des Evangeliums halber sich erhebe. Brüder, also wohl vertriebene Mönche des Antwerpener Augustinerklosters, die den Brief überbrachten, und die er ihm empfiehlt, würden ihm mehr erzählen. In dem andern Briefe, den der aus München gebürtige Astronom Kratzer von London aus schrieb, ist vor allem der Wunsch ausgesprochen, daß die evangelische Sache der Nürnberger siegen möchte. Dürer antwortet im Dezember darauf, daß sie „um des christlichen Glaubens willen in Schmach und Gefahr stehen müßten". „Man schmäht uns, heißt uns Ketzer", klagt er, doch hofft er zu Gott, daß er ihre Gegner, „die armen, elenden, blinden Leute erleuchten werde, daß sie nicht in ihrem Irrsal verderben". Seinerseits benützte ferner Dürer, als er in jenem Jahre den Porträtstich Friedrichs des Weisen arbeitete, die Gelegenheit, um den Fürsten, wie wir gesehen haben, seiner evangelischen Gesinnung halber zu rühmen, und als er im Jahre 1525 seine „Unterweisung der Messung" herausgab, wählte er für eine beispielsweise gegebene Inschrift, die vielleicht auf Osiander zurückgehenden Worte: „Das Wort Gottes bleibt ewiglich, das Wort ist Christus, aller Christglaubigen Heil". Da jeder beliebige Satz dort hätte stehen können, so ist es jedenfalls bemerkenswert, daß Dürer gerade auf ein solches evangelisches Schlagwort verfiel. Im Frühjahr 1525 erfolgte dann die Durchführung der Reformation in Nürnberg, und im Jahre darauf die Errichtung eines Gymnasiums, dessen ausgesprochene Bestimmung war,

der evangelischen Sache durch Heranbildung tüchtiger gelehrter Kräfte für die verschiedenen Berufszweige zu dienen. Um dem Eröffnungsakte auch äußerlich eine recht in die Augen fallende Bedeutung zu geben, reiste Melanchthon dazu eigens von Wittenberg nach Nürnberg. Gerade Dürer verkehrte nun damals intim mit ihm, und eine dauernde Erinnerung an diesen Verkehr ist das aus jenem Jahre datierte Porträt Melanchthons. Bei dieser Gelegenheit hören wir auch wieder etwas über des Meisters Meinung in einer religiösen Frage. Obwohl Pirkheimer in seiner Haltung lau geworden war, hatte er doch gegen die Abendmahlslehre der Schweizer geschrieben und sich dabei auf Luthers Seite gestellt. Als nun Melanchthon und Dürer einmal zusammen bei Pirkheimer waren, kam man auch auf jene Frage zu sprechen und Melanchthon erzählte verwundert davon, wie schlagfertig und bestimmt Dürer, der für die Auffassung der Schweizer eintrat, seinem Freunde Pirkheimer zu entgegnen wußte, ein Beweis mehr, daß es Dürer in diesen Fragen nicht an Selbständigkeit seiner Ansichten gebrach.

Pirkheimer, den von Rechts wegen die Gründung einer gelehrten Schule in seiner Vaterstadt hätte hoch erfreuen müssen, zeigte wenig Interesse für die neue Anstalt. Die Zeit der humanistischen Studien, wie er sie auffaßte, ging allerdings zu Ende. Als die Anstalt nicht sogleich in der gewünschten Weise aufblühte, tauschten er und Erasmus in unedler Freude Bemerkungen aus, die ihnen nicht gerade zur Ehre gereichen. Die Beziehungen des berühmten Nürnberger Vertreters der klassischen Studien zu den Lehrern der neuen Anstalt waren demgemäß auch von vornherein zurückhaltender Art. Eobanus Hessus z. B. blieb nach einem erstmaligen Besuche dem Hause Pirkheimers ganz fern. Nichtsdestoweniger sehen wir Dürer alsbald mit ihm und dem charaktervollen Camerarius, dem Rektor der Anstalt, in nahem Verkehr. Es dauert nicht lange, so zeichnet Dürer das so schön gelungene Porträt des Eobanus Hessus auf den Holzstock[1], was angesichts der stets knappen Geldverhältnisse des gekrönten Dichters wohl rein aus Freundschaft geschah. Sehr nahe waren ebenso des Künstlers Beziehungen zu Camerarius, der uns darum später auch allerlei interessante Einzelheiten über Dürer und sein Kunstschaffen überliefern konnte. Gelegenheit dazu gab, daß ihn Dürer um den Freundschaftsdienst gebeten hatte, seine Proportionslehre in das Lateinische zu übersetzen. Es war dies wenige Tage vor dem plötzlichen Hinscheiden des Künstlers geschehen. Die Aufgabe, die Camerarius übernommen hatte, war nun wesentlich erschwert, aber er unterzog sich ihr doch um der Freundschaft willen, die sie beide im Leben verbunden hatte.

Das alles zeigt deutlich genug, auf welcher Seite Dürer stand. Im Herbste des Jahres 1526 aber sprach er sozusagen auch öffentlich aus, daß er die in Nürnberg stattgehabte Durchführung der Reformation gutheiße. Als er seine zwei Tafeln mit den Gestalten des Paulus und Marcus und des Johannes und Petrus dem Rate schenkte, der im Jahre zuvor mit der päpstlichen Hierarchie gebrochen hatte, benützte er die Gelegenheit, um auf jene bewegten Tage in Sprüchen Bezug zu nehmen, die er aus Luthers Übersetzung des Neuen Testaments auswählte, und zwar lag ihm ein Exemplar der ersten Ausgabe von 1522, d. h. der sogenannten Septemberbibel vor. Schon das wäre beachtenswert genug; jeden Zweifel aber beseitigen die den Bibelstellen in sehr charakteristischer Weise vorausgeschickten Einleitungsworte: „Alle weltlichen Regenten in diesen ferlichen Zeiten nemen billig acht, daß sie nit für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen, denn Gott will nit zu seinem Wort gethan noch dannen genommen haben. Darauf hörent diese trefflich vier Männer Petrum, Johannem, Paulum und Marcum“, worauf mit den Worten: „Ihre Warnung“ die Bibelstellen 2 Petri 2, 1—3, 1 Johannes 4, 1—3, 2 Tim. 3, 1—3, Ev. Marci 12, 38—40 sich anschließen. Sie lauten:

Petrus spricht in seiner andern Epistel im andern Kapitel also:

Es waren aber auch falsche Propheten unter dem Volk, wie auch unter euch sein werden falsche Lehrer, die neben einführen werden verderbliche Sekten, und verleugnen den Herrn, der sie erkauft hat, und werden über sich führen eine schnelle Verdammnis.

Und viele werden nachfolgen ihrem Verderben, durch welche wird der Weg der Wahrheit verlästert werden.

Und durch Geiz mit erdichteten Worten werden sie an euch hantieren; über welche das Urteil von lange her nicht säumig ist, und ihre Verdammnis schläft nicht.

Johannes in seiner ersten Epistel im vierten Kapitel schreibt also:

Ihr Lieben, glaubet nicht einem jeglichen Geist,

sondern prüfet die Geister, ob sie von Gott sind; denn es sind viele falsche Propheten ausgegangen in die Welt.

Daran erkennet den Geist Gottes: Ein jeglicher Geist, der da bekennet, daß Jesus Christus ist gekommen in das Fleisch, der ist von Gott;

Und ein jeglicher Geist, der da nicht bekennet, daß Jesus Christus ist gekommen in das Fleisch, der ist nicht von Gott. Und das ist der Geist des Widerchrists, von welchem ihr habt gehöret, daß er kommt, und ist jetzt schon in der Welt."

„In der andern Epistel zum Timotheus in dem dritten Kapitel schreibt S. Paulus also:

Das sollst du aber wissen, daß zu den letzten Zeiten werden greuliche Zeyttung eintreten.

Denn es werden Menschen sein, die von sich selbst halten, geizig, stolz, hoffärtig, Lästerer, den Eltern ungehorsam, undankbar, ungeistlich,

Unfreuntlich, störrig, Schänder, unkeusch, ungütig, wild,

Verräter, Frevler, aufgeblasen, die mehr lieben Wollust, denn Gott;

die da haben das Geperde eines gottseligen Wandels, aber seine Kraft verleugnen sie. Und von solchen wende dich!

Aus denselbigen sind, die die Häuser durchlaufen, und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen sind, und fahren mit mancherlei Lüsten,

Lernen immerdar, und können nimmer zur Erkenntnis der Wahrheit kommen.

St. Marcus schreibt in seinem Evangelium im 12. Kapitel also:

Und er lehrete sie und sprach zu ihnen: Habt acht auf die Schriftgelehrten, die gehen gern in langen Kleidern und lassen sich gerne grüßen auf dem Markt,

Und sitzen gerne oben an in den Schulen, und über Tische;

Sie fressen der Witwen Häuser und wenden langes Gebet vor. Dieselben werden desto mehr Verdammnis empfangen.

In formellerer Weise, als es die den Sprüchen vorgesetzten Worte uns sagen, konnte damals in Nürnberg niemand erklären, daß er die vom Rate in Sachen des Religionswesens vorgenommenen Änderungen billige. Jene Schritte waren eben durch nichts anderes veranlaßt, als durch die Absicht, das „göttliche Wort" wieder an die Stelle „menschlicher Verführung" zu setzen. Diese Schlagworte waren damals im Munde aller derer, die sich die Ansicht zu eigen gemacht hatten, daß das Papsttum mit seinen „willkürlichen Menschensatzungen" keine von Gott gestiftete Ordnung sei. Jene Erklärung nimmt überdies die Äußerung des Tagebuches wieder auf, daß infolge der „falschen, erdichteten" Lehre des Papsttums das Wort „an viel Enden fälschlich ausgelegt oder gar nicht vorgehalten" werde. Die Bibelstellen selbst warnen der Hauptsache nach vor Lehrern, die aus Geiz mit erdichteten Worten an den Menschen hantieren, vor falschen Lehrern, aus deren Lehren der Geist des Antichrists spricht, vor geizigen, unlauteren Menschen, die da haben die Geberde eines gottseligen Wandels, aber Gottes Kraft verleugnen, und vor den in allen Verhältnissen des Lebens auf äußere Ehre bedachten Schriftgelehrten, die lange Gebete vorwenden, aber der Witwen Häuser fressen. Auf wen im Jahre 1526 in Nürnberg solche Worte vor allem bezogen werden mußten, ist an sich klar. Was den Geiz betrifft, der als ein Kennzeichen der Verführer zweimal hervorgehoben ist, so sei zu dem, was allbekannt ist, noch auf die Ausführungen eines Gutachtens der Nürnberger Geistlichkeit vom Jahre 1524 hingewiesen, wonach die Reformationsbewegung in erster Linie den Zweck hatte, „die geizige Menschensatzung" zu beseitigen, die allein um des Geldes willen von dem Hofgesind des Antichrists, d. h. des Papstes, für Gottes Wort gelehrt werde. Auch Erasmus sagt in einer Zeit, in der er die von Luther angefachte Bewegung schon nicht mehr billigte, mit dürren Worten, daß von dem katholischen Klerus die Leichtgläubigkeit des Volkes zur Bereicherung einer kleinen Anzahl mißbraucht werde. Die Geschichte der Tafeln beweist, daß man auch in der Folgezeit recht gut verstand, was die Sprüche eigentlich sagen sollten. Als Kurfürst Maximilian von Bayern ein Jahrhundert später die Bilder von dem Rate zu erhalten wünschte, ein Ansinnen, das man sehr ungern gewährte und doch nicht einfach abzulehnen wagte, meinte der Rechtskonsulent Ölhafen in dem von ihm abgegebenen Gutachten, man würde wohl in München, wohin mit den Originalen auch Kopieen abgehen sollten, die letzteren behalten, denn die Jesuiten daselbst würden um der Unterschriften willen ohne Zweifel die Zurücksendung der Originale anraten[1]. Ölhafen hatte sich auch wirklich darin nicht getäuscht, daß die beigeschriebenen Sprüche in der katholischen Stadt Anstoß erregen würden. Der Kurfürst behielt zwar die Originale, schickte aber die davon abgesägten Unterschriften mit den Kopieen nach Nürnberg zurück, wo sie sich noch befinden.

Wenn wir jene Unterschriften lesen, wird die schon besprochene Art, wie in den Bildern selbst die zeitgenössische Stimmung zum Ausdruck kommt, in ein noch helleres Licht gerückt.

Die vier biblischen Gestalten führt Dürer vor als Lehrer der Christenheit und Verkündiger göttlichen Wortes. Nach katholischer Anschauung müßte da unbedingt Petrus, „dem Apostelfürsten und ersten Papst“, der Vorrang gebühren. Es genügt hierfür, auf die einige Jahrzehnte vorher in Nürnberg erschienene berühmte und weitverbreitete Schedelsche Chronik zu verweisen. In dieser damals bedeutendsten gedruckten Weltgeschichte sehen wir in korrekt römischer Anschauung Petrus mit der dreifachen Krone geschmückt auf einem Throne sitzen[1]. Auf unsern Bildern dagegen tritt der „Apostelfürst“ neben Paulus und Johannes zurück, denen er doch anderseits als Vertreter des Wortes beigeordnet ist. Als die hervorstechendste Persönlichkeit von den dreien erscheint dagegen Paulus, und das, wie wir schon gesehen haben, mit gutem Grund. Seine Briefe lieferten vorzugsweise die Waffen zur Bekämpfung willkürlicher Satzungen und unbiblischer Anschauungen der römischen Kirche. Jedermann weiß das, der die Geschichte jener Tage auch nur einigermaßen kennt. Schon im Jahre 1519 ergeht an die evangelisch Gesinnten als etwas Selbstverständliches der Zuruf, Christus und Paulus vor allem zu lieben, dann werde man erfahren, daß sich so manches anders verhalte, als die kirchlichen Dogmatiker (Quaestionistae) bisher gelehrt hätten. Darum tritt Paulus jetzt in einer so streitbaren Haltung vor uns hin, für die man in der vorhergehenden Zeit vergebens nach einer Parallele suchen würde. Wenn Dürer ihn früher darstellt, so gewahren wir nirgends einen Anklang an solche Züge. Wie sich die Anschauung verändert hat, wird besonders augenfällig, wenn wir den Paulus auf einem Flügel des Helleraltars vom Jahre 1509 vergleichen. Zwar hat Dürer diese Flügel nicht selbst gemalt, aber es sind Bilder, die er als Arbeiten seiner Werkstatt mit seinem Namen deckte. Skizzen von ihm selbst liegen deshalb sicherlich zu Grunde. Auf jenem Altare nun verzeichnet Paulus in ein Buch, was Petrus zu ihm spricht; auf den neuen Tafeln dagegen steht er Paulus nicht einmal gleichberechtigt gegenüber; diese Stelle nimmt vielmehr Johannes ein, ihm dagegen ist ein Platz im Hintergrund angewiesen, während Paulus als die Hauptgestalt der Tafeln in bisher nicht gekannter Weise als ein kampfbereiter, gewaltiger Held vor uns hintritt, der dem Gegner feurigen Blickes in das Auge schaut. Wir sehen, daß der Apostel im Verlaufe der Zeit auch für Dürers Künstlerphantasie zu dem „wahren Ritter Jesu Christi“ geworden ist, als den ihn der französische Theologe Le Fèvre d'Etaples in seiner Übersetzung des Neuen Testamentes feiert. Wir dürfen aber vielleicht noch etwas weiter gehen. Jene drei Gestalten lassen an die Vorrede denken, die Luther der Übersetzung seines Neuen Testamentes vom Jahre 1522 beigab. Dort heißt es: „St. Johannes Evangelium und seine erste Epistel, St. Paulus Episteln, sonderlich die zu den Römern, Galatern, Ephesern und St. Peters erste Epistel, das sind die Bücher, die dir Christum zeigen und alles lehren, das dir zu wissen not und selig ist“. Da Dürer seine Sprüche aus dieser Übersetzung entnahm, ist es wohl nicht zufällig, daß wir in einer der evangelischen Anschauung entsprechenden Rangordnung auf unsern Tafeln gerade jene drei Gestalten als Lehrer der Christenheit erblicken. Im Lichte jener Vorrede lernen wir ihr Beisammensein richtig würdigen, nur müssen wir dabei im Auge haben, daß Dürer ursprünglich wohl nicht davon ausgegangen war, nur sie darzustellen. Das wahre Wesen der Tafeln wird uns darum erst völlig klar, wenn wir die allgemeine künstlerische Idee des Meisters und die konkrete Durchführung auseinander halten.

Bis zu dem schon ein und ein halbes Jahr nach Vollendung jenes letzten großen Werkes erfolgten Tod des Künstlers besitzen wir dann kein weiteres Zeugnis mehr, aber vollständig stimmen zu dem bisherigen wieder die Äußerungen, die sein Hingang auf Seite der evangelisch Gesinnten hervorrief, denn sie deuten in ausgesprochener Weise auf Dürers gleiche Gesinnung hin.

Das alte Freundschaftsverhältnis zu Pirkheimer war ungetrübt geblieben, und aufrichtig betrauerte er den Dahingegangenen. Aus einem Briefe an Ulrich Varnbühler und der lateinischen Ode auf Dürers Tod spricht echter Schmerz. Die innere Hochachtung, die Pirkheimer dem Freunde gegenüber empfand, und das liebenswürdige Wesen Dürers mochte einen wesentlichen Anteil daran haben, daß das Verhältnis keine Störung erlitt. Einen befremdenden Eindruck macht daneben die Art, wie Erasmus in einem Briefe an Pirkheimer

den Tod des Künstlers berührt. Er hatte nicht lange vorher in einer seiner Schriften den Meister nach seiner Weise gelobt und schreibt nun auf die Todesnachricht hin kalt genug, zugleich aber mit echt humanistischem Selbstgefühl: „Was nützt es, Dürers Tod zu beklagen, da wir alle sterblich sind! Ein Denkmal ist ihm gesetzt in meinem Büchlein". Seine geringe innere Teilnahme kennzeichnet mehr als deutlich, daß er in unmittelbarem Anschluß an jene Worte fortfährt: „Hierher nach Freiburg ist ein Gerücht gedrungen, das die Gelehrten ungemein erheitert hat" rc. In einem anderen Briefe kommt er noch einmal auf den Tod des Künstlers mit den Worten zurück: „Dürers Hingang bedauere ich sehr, ich glaube, daß du die Stelle gelesen hast, an der ich ihn erwähne".[1]

Auf evangelischer Seite gewahren wir durchweg die tiefste Bewegung. Eobanus Hessus erwies dem Toten die höchste Ehre, die der gelehrte Stand erzeigen konnte, durch ein sofort gedichtetes Epicedion (Trauergedicht), mit welchem der Geistliche der Nürnberger Spitalkirche Venatorius, der persönlich an der Durchführung der Reformation beteiligt gewesen war, das seinige zusammen drucken ließ[2]. Zu denen, welche diese Trauergedichte alsbald zugesendet erhielten, gehörte neben dem Erfurter Prediger Lange vor allem auch Luther, wie denn überhaupt zwischen Wittenberg und den Nürnberger Gelehrten ein stetiger brieflicher Verkehr unterhalten wurde. In seinem daraufhin an Eobanus Hessus gerichteten Briefe beklagt der Reformator den Tod „des besten Mannes", aber man müsse ihn doch glücklich preisen, da ihn „Christus so gefördert in einem seligen Ende aus diesen stürmischen Zeiten hinweggenommen" habe. In einem andern, nur wenige Wochen nach Dürers Tod geschriebenen Briefe gedenkt er ein zweites Mal des Verlustes, der sie betroffen habe. Der Geistliche Wenceslaus Linck, der langjährige Freund Dürers und des Reformators, hatte wohl auch seinerseits die Trauerkunde nach Wittenberg gemeldet. In dem an ihn gerichteten Briefe, der sich wie eine Antwort ausnimmt, stellt Luther Dürer mit dem ebenfalls um jene Zeit verstorbenen Volprecht zusammen, indem er schreibt: „Dürer und Volprecht, die besten Männer, scheinen mir dahingerafft zu sein, damit sie nicht das drohende Unheil schauen"[3]. Der genannte Volprecht aber war bekanntlich der frühere Augustinerprior, der mehr als irgend ein anderer bei der Durchführung der Reformation in Nürnberg thätig eingegriffen hatte.

Melanchthon schreibt an Camerarius, er habe die Nachricht kaum glauben können, daß Dürer gestorben sei. „Schmerzlich bin ich berührt", ruft er aus, „daß Deutschland einen solchen Mann und Künstler verloren hat". Derartige rückhaltslose Teilnahmsbezeugungen beim Tode eines untreu gewordenen Anhängers würden wohl einzig dastehen, aber am allerwenigsten hätte ihn Luther neben Volprecht stellen und über ihn schreiben können, daß ihn „Christus so gefördert hinweggenommen" habe. Es verlautet auch damals kein Wort, das auf eine Gesinnungsänderung Dürers schließen ließe, während wir doch über andere, die ihre Gesinnung wechselten, nicht im Unklaren geblieben sind.

Auch ist noch Folgendes bemerkenswert. Der bekannte Gegner Luthers Cochläus war als Lehrer an der Nürnberger Knabenschule mit Dürer wie mit Pirkheimer in näheren Verkehr gekommen. Zu der Ausgabe der kleinen Passion Dürers hatte er im Jahre 1511 ebenso wie der gelehrte Ratsherr nach der damals üblichen Weise einige Verse zum Lobe des Chelidonius beigesteuert[4], der den Text zu den Schnitten gedichtet hatte, und seine Ausgabe der Kosmographie des Pomponius Mela aus dem gleichen Jahre benutzte er dann dazu, um jenes Werk Dürers rühmend zu erwähnen[5]. Weiter hat sich ein Brief an Pirkheimer vom Jahre 1520 erhalten, in dem er Dürer grüßen läßt und über dessen Stiche in einer Weise schreibt, die das lebhafteste Interesse an dem Künstler verrät[6]. Die Haltung, die Pirkheimer in der religiösen Frage einnahm, ließ von da ab weiteren Verkehr von selbst nicht mehr zu; sowie er aber aus Anlaß der Klosterfrage eine Schwenkung machte, schrieb Cochläus wieder an ihn. Schon 1525 läßt er sich auch Holzschuher, den wir aus Dürers Porträt kennen, aufs angelegentlichste empfehlen. Die laue Haltung desselben der evangelischen Sache gegenüber gilt ihm als „insignis pietas", Dürer dagegen, der mit Pirkheimer so eng befreundet war, wird in diesen späteren Briefen mit keinem Wort mehr erwähnt. Wenn man obige Zeugnisse, an denen nicht gerüttelt werden kann, überblickt, so sollte man meinen, die Frage, welcher Partei

Dürer sich zugerechnet habe, bedürfe keiner weiteren Erörterung. Trotzdem aber wird von ultramontaner Seite fast stets mit aller Bestimmtheit behauptet, Dürer sei ein „treuer Sohn der römisch-katholischen Kirche geblieben". So viel ich sehe, ist in neuerer Zeit nur ein einziges Mal wenigstens so viel zugegeben worden, daß er kein „ganz korrekter Katholik" gewesen sei[1].

Das Für und Wider der einzelnen gegebenen Anhaltspunkte abzuwägen und das Überlieferte zeitlich entsprechend auseinander zu halten, glaubt man allerdings nicht nötig zu haben. Daß wir in den Jahren einer nur ganz allmählich durchdringenden Klärung uns befinden, wird ebenso unbedenklich beiseite gelassen. Zwar hatte die Zeitströmung bei Dürer sehr entschieden Wurzel geschlagen, aber er sagte sich doch augenscheinlich wie viele andere nur nach und nach von so manchen gewohnten Anschauungen los. Dazu muß man weiter stets vor Augen haben, daß gerade in Nürnberg der Umschwung sich nur langsam vollzog. Selbst bei den 1525, also fast acht Jahre nach Luthers Hervortreten erfolgten einschneidenden Änderungen im Kirchenwesen verfuhr man in vieler Beziehung doch sehr konservativ. Man beließ die künstlerische Ausstattung der Kirchen fast ganz so, wie man sie überkommen hatte. In der Kleidung für den Gottesdienst änderte man gleichfalls nichts, wie der Rat im Jahre 1527 ausdrücklich betont. Die Meßgewänder waren in den Nürnberger Kirchen selbst noch im vorigen Jahrhundert in Gebrauch. In dem zum reichsstädtischen Gebiet gehörigen Städtchen Hersbruck mußte an den Festtagen sogar noch die Predigt in jenem schweren Gewand gehalten werden, auch die lateinische Sprache erhielt sich in ziemlich ausgedehntem Maße; kurz, es wurde so viel bewahrt, daß sich später die Meinung festsetzen konnte, es sei das von den Zeiten des Interims her so geblieben[2]. Man ließ eben zunächst vieles bestehen, bei dem man einen veränderten Sinn unterlegen konnte. Wie auffallend ist nicht z. B. für unser Empfinden, daß in der evangelischen Messe sogar die Elevation der Hostie bis zum Jahre 1543 üblich war[3]. Durch das Anschauen derselben sollten die Gläubigen „nachdrücklich erinnert werden", das Leiden Christi zu betrachten. Ferner verschwand die Ohrenbeichte nicht ohne weiteres. Der übliche Heiligenkult fiel natürlich alsbald und „die lieben Heiligen", wie Luther sie nennt, traten in ihre Stellung als Vorbilder christlichen Lebens zurück, wobei indes eine bildliche Darstellung derselben keineswegs ausgeschlossen war; auch blieben die Aposteltage und mehrere Marientage als Festtage bestehen. Ähnliches finden wir allenthalben.

Nur dem Unkundigen könnte es darum auffallen, daß Madonnen von Cranachs Hand nicht etwa nur aus den Jahren 1525 und 1529 vorhanden sind. Zwischen 1536 und 1537 wird ihm ein für das neugebaute Schloß des Kurfürsten Johann Friedrich in Torgau gemaltes Marienbild bezahlt[4], und im Jahre 1550 hören wir von zwei weiteren Marienbildern, die der Kurfürst von ihm in Augsburg zum Verschenken malen ließ[5]. 1545 sendet der Maler das Brustbild einer Madonna[6] an den sächsischen Kämmerer von Ponikaw, der ihm einen Lehrling zur Ausbildung übergeben hatte; er sollte daran sehen, daß sein Schützling wirkliche Fortschritte gemacht hatte. Dazu kommen zwei Porträts des Mainzer Erzbischofs Albrecht von 1525 und 1527 in Darmstadt und Berlin, wo der Kardinal beide Male als heiliger Hieronymus charakterisiert ist; ferner eine heilige Helena und eine heilige Magdalena aus dem Jahre 1525[7] und ein heiliger Christophorus, den Cranach, laut eines Rechnungsvermerkes vom Jahre 1541[8], für den Kurfürsten Johann Friedrich gemalt hatte. Neben die Notiz, daß er 1537 Luther als „Junker Jörg" auf einem Gemälde darstellte[9], ist zu halten, daß Melanchthon gelegentlich in einem Briefe vom 1. Dezember 1536 erwähnt, der Reformator habe ein Gedicht auf den heiligen Georg übersetzen wollen. Mit demselben Briefe sandte Melanchthon[10] von ihm selbst entworfene Zeichnungen des heiligen Georg und des heiligen Christophorus an den Nürnberger Prediger Veit Dietrich, denn er beabsichtigte, Gedichte auf jene Heilige mit schönen Bildern derselben herauszugeben.

Die Darstellung solcher Gestalten war also jetzt nur eingeschränkt, und wo sie auftreten, behalten sie vielfach die üblichen Abzeichen, welche Namensbeischriften unnötig machten, sowie oft auch den Nimbus. Dieser gilt eben, mochte man auch früher weitergehende Vorstellungen damit verbunden haben, jetzt wieder, was er von Anfang an gewesen war, ein-

fach als ein Abzeichen besonderer Würde. So haben in der bei Hans Lufft in Wittenberg gedruckten sogenannten revidierten Bibelübersetzung Luthers von 1541 die Verfasser der heiligen Bücher jene Auszeichnung wie früher, desgleichen sehen wir dort die bekannten Attribute, wie z. B. bei Petrus den Schlüssel. In der Postille des Chemnitius, die nach des Autors Tode von Leyser 1593 in Frankfurt herausgegeben wurde, finden wir das Gleiche bei den Gestalten von Petrus und Paulus, die den für ihre Festtage bestimmten Predigten vorgesetzt sind. Ferner hat Maria dort mehrmals den Nimbus und zwar selbst bei der Darstellung der Himmelfahrt Christi, wo er den Aposteln fehlt. Das Gleiche bemerken wir bei einem diese Scene darbietenden Holzschnitte, in der 1543 in Wittenberg gedruckten Postille des Antonius Corvinus, zu der Luther die Vorrede schrieb. Auch in dieser Predigtsammlung trägt Maria noch einige Male den Nimbus. Bei der Heimsuchung hat ihn ebenso Elisabeth. Die bildliche Ausstattung war zwar mehr Sache des Verlegers als des Autors, aber auf keinen Fall hätten Darstellungen verwendet werden dürfen, die bei evangelisch Gesinnten Anstoß erregen konnten. Übrigens gehören die handwerksmäßigen Schnitte jener beiden Postillen ihrem Stile nach schon einer späteren Zeit an. Sicherlich ergiebt aber ihre Verwendung, daß der Nimbus von den Lesern nicht in einem Sinne gedeutet wurde, der mit der evangelischen Anschauung unverträglich war. Jede Möglichkeit für eine gegenteilige Auffassung aber schließt ein die Taufe Christi darstellender Holzschnitt aus, der nach dem Tode des Kurfürsten Johann Friedrich (also nicht vor dem Jahre 1554) gefertigt wurde. Auf demselben erscheinen der Fürst, seine Gemahlin, seine drei Söhne und außerdem Luther als anbetende Zuschauer bei jenem feierlichen Vorgange; den Hintergrund bildet das Wittenberger Stadtbild. Auch hier hat Johannes den Nimbus ebenso gut wie Christus selbst, und höchst merkwürdig ist überdies, daß Gott Vater die dreifache Krone trägt[1].

Dergleichen muß man im Auge haben, um gewisse Argumente zu würdigen, mit Hilfe deren man Dürer trotz seiner entgegenstehenden positiven Äußerungen, die wir oben kennen gelernt haben, zu einem „treuen Sohne der römisch-katholischen Kirche“ stempeln will, indem man auf einzelne seiner späteren Arbeiten hinweist und z. B. aus dem Nimbus Kapital zu schlagen sucht, den die Madonna bei einer in Holzschnitt gegebenen h. Familie vom Jahre 1526 trägt.

Auf ebenso schwachen Füßen stehen andere Argumente. Wenn man sich darauf beruft, daß Dürer eine Messe für einen Altar der Sebalduskirche gestiftet hat und Verse zu Ehren verschiedener heiliger Männer und Frauen verfaßt hat, so braucht man nur darauf aufmerksam zu machen, daß die Stiftung der Messe in das Jahr 1509 fiel, und daß die Verse 1509 und 1510 zusammengestellt wurden. Ebenso gehören einige Äußerungen in Dürers Aufzeichnungen über Familienereignisse, die man gern in das Jahr 1524 hinabrücken möchte, nach der noch vorhandenen Urschrift in die Jahre 1502 und 1514[2]. Daß aber nichts für die vorliegende Frage herangezogen werden kann, was vor das Auftreten Luthers fällt, ist selbstverständlich. Da Dürer sich aber von da ab der lutherischen Bewegung zuneigte, kann doch der einfachsten Logik zufolge, was wir aus der früheren Zeit wissen, nicht spätere evangelische Anschauungen des Meisters entkräften, die positiv bezeugt sind. Wir haben uns deshalb nur mit dem zu befassen, was man aus den Jahren nach 1517 zur Begründung einer gegenteiligen Ansicht gewöhnlich geltend zu machen sucht. Man weist da zunächst auf die Wallfahrt hin, die Dürer im Jahre 1520 vor seiner Abreise in die Niederlande mit seiner Frau nach Vierzehnheiligen gemacht hat, dann auf die Schilderung, die er in seinem Tagebuche, der entfalteten Pracht herzlich sich freuend, von der großen Prozession entwirft, welche er am 19. August 1520 in Antwerpen mit ansah. Daneben hebt man nachdrücklich hervor, daß er mehrfach Reliquien aufgesucht habe, wobei indes zu beachten ist, daß die Notizen hierüber sämtlich noch aus dem Jahre 1520 stammen. Zuerst erwähnt er in seinem Tagebuche, er habe in Aachen, wohin er Karl V. im Oktober 1520 nachgereist war, „Kaiser Heinrichs Arm, Unser Frauen Hemd, Gürtel und ander Ding vom Heiltum gesehen“. Auf der Rückreise nach dem Rhein notiert er dann wieder, daß er in Düren, in der Kirche, „wo der heiligen Anna Haupt ist“, gewesen sei. Diese Reliquie hatte bekanntlich die Stadt damals zu einem berühmten Wallfahrtsorte gemacht. Auch in

Cöln war er kurz darauf „in der Kirche und bei dem Grabe der heiligen Ursula“ und sah „der heiligen Jungfrau und anderer großes Heiligtum“[1]. Wir wissen nicht, aus welchen Beweggründen er jene Reliquien aufsuchte; schon sein künstlerisches Interesse konnte mitspielen, daß er jene heiligen Schätze sich ansah. Jedenfalls ist aber in dem Tagebuch nichts davon zu lesen, daß er „mit der größten Verehrung von den Reliquien spricht, die er sich zeigen läßt“[2]. Indes konnte Dürer immerhin damals noch in alten Anschauungen befangen sein, doch hören wir zugleich, daß er gerade in jenen Tagen sich einen Traktat Luthers und die Condemnation Lutheri[3], „des frommen Mannes“, wie er hinzufügt, kaufte, und aus dem nächsten Jahre haben wir die entrüstete Äußerung über „die Opinionen derer, die da aus Menschen Götter machen wollen“. Übrigens sei zur Klärung des Urteils in solchen Dingen darauf hingewiesen, daß nach dem Wunsch des Kurfürsten Friedrich in der Allerheiligenkirche in Wittenberg die dortigen Reliquien noch lange ausgestellt worden sind, und als dies 1523 abgeschafft wurde, sollte es doch noch bei dem Brauche bleiben, sie an den höheren Festtagen auf die Altäre zu setzen[4].

Ein weiteres Gegenargument glaubt man darin sehen zu dürfen, daß Dürer in Antwerpen befreundeten Künstlern mehrmals Entwürfe für die Darstellung von Heiligen, z. B. für solche des heiligen Christophorus, gezeichnet hat. Ferner finden sich unter seinen auf uns gekommenen Skizzen aus dem Anfang der zwanziger Jahre mehrere Entwürfe zu einem größeren Bild, auf dem die Madonna von Heiligen umgeben ist, wie er auch im Anfang des Jahres 1520 noch mehrere Madonnenstiche vollendet hatte. Ein weiteres Blatt von 1523 stellt die Feier einer Messe vor, und auf einer erst neuerdings bekannt gewordenen Zeichnung vom Jahre 1526 sehen wir eine Madonna, die den apokalyptischen Halbmond unter den Füßen hat. Diesen Entwürfen reiht sich aus dem Jahre 1526 noch das gemalte, wohl nur als Werkstattarbeit zu betrachtende Brustbild einer Madonna mit Kind in Florenz an, sowie die schon erwähnte, als religiöses Genrebild gedachte heilige Familie in Holzschnitt.

Wenn Cranach dem oben Mitgeteilten zufolge noch in späteren Jahren den Kardinal Albrecht als Hieronymus malt und Madonnen wie andere Heilige darstellt, so wird man Ähnliches bei Dürer ebensowenig als ein Argument gegen evangelische Anschauungen geltend machen können. Cranach hat selbst noch im Jahre 1534 für den schroffen Gegner der reformatorischen Bewegung, Herzog Georg den Bärtigen, einen Altar gemalt[5]. Als Dürer ferner jene, eine Messe gebende Skizze zeichnete, war überhaupt noch nichts im Kirchenwesen der Stadt geändert und auch noch nicht abzusehen, in welcher Weise in den äußeren Formen eine Neugestaltung eintreten würde.

Wie das Übrige ist auch die Zeichnung der Madonna mit dem Halbmond zu beurteilen. Erstens wissen wir nicht, was Dürer mit dem apokalyptischen Halbmond für symbolische Vorstellungen verband[6], und dann ist auch der Anlaß zu der Skizze völlig unbekannt. Der Kopf der Madonna sieht ferner nicht eben Dürerisch aus. Das Wahrscheinlichste ist, daß er hier eine fremde Vorlage vor sich hatte, die ihn aus irgend einem Grunde interessierte. Man kann darauf ebensowenig Schlüsse auf anti-evangelische Gesinnung bauen, wie auf das ebenerwähnte Bild Cranachs oder auf die Madonna mit dem Halbmond, die ein so entschiedener Parteigänger der Reformation, wie der westfälische Maler und Stecher Aldegrever im Jahre 1553 gestochen hat[7]. Welche weitgehenden Folgerungen vermöchte nicht anderseits eine rege Phantasie z. B. aus der für sich genommenen Thatsache abzuleiten, daß Emser für sein im Jahre 1527 in Dresden gedrucktes Neues Testament sich von Cranach die Holzstöcke verschaffte, die in Luthers Ausgabe des Neuen Testaments im Dezember 1522 zum Abdruck gekommen waren![8] Daß man ohne alle Berechtigung dem Nimbus bei dem Holzschnitt von 1526 eine große Bedeutung beilegt, haben wir bereits gesehen. Außerdem bietet dieser Holzschnitt eine so genrehafte Auffassung — die Großmutter Anna tritt zu den übrigen Personen mit einem Körbchen voll Früchte heran —, daß dadurch klar wird, wie Dürer um des poetisch familienhaften Zuges willen die Komposition entwarf. Man darf bei solchen Fragen auch nie vergessen, daß wir keinen Anhaltspunkt dafür haben, inwieweit Dürer den sich anbahnenden Änderungen gegenüber jeweilig im einzelnen mit sich völlig im reinen gewesen ist, oder mit welchen sich wandelnden Anschauungen er etwa

für seine Person dem, was noch nicht umgestaltet war, schon gegenüberstand. Daß er rasch alles Gewohnte über Bord warf, entsprach gewiß nicht seinem Charakter. Das Entscheidende in der Sache ist auf alle Fälle, daß Dürer sich nach einer Reihe vorausgegangener, sehr bestimmt evangelisch lautender Äußerungen auch nach Durchführung der Reformation in Nürnberg auf die Seite der evangelischen Partei stellte und bei seinem Tode als ihr zugehörig erscheint.

Ferner soll von großer Bedeutung sein, daß Dürer in der Vorrede zu dem 1525 herausgegebenen Buche „Unterweisung der Messung ꝛc.“ klagt, „daß die Malerei durch etliche sehr verachtet werde, weil sie zur Abgötterei verführe“. Daraus macht man[1], daß Dürer „noch im Jahre 1525 so eifrig für die Verehrung der Heiligenbilder eingetreten sei“. Wie das „etliche“ deutlich genug zeigt, hat er sich damit nur als Künstler gegen Fanatiker wie Karlstadt und andere gewendet; gab man doch in jenem Jahre auf Seite der Reformatoren solchen Eiferern gegenüber ebenfalls die ausdrückliche Erklärung ab, daß es nicht wider Gott gethan sei, „so jemand Bildlein malen läßt oder hätte“. Solche Leute seien darum nicht zu verdammen. Daß Dürer jene Äußerung nicht in reformationsfeindlichem Sinne niedergeschrieben hat, ergiebt zum Überfluß in positiver Weise das Vorkommen des obenangeführten evangelischen Schlagwortes im Texte des Buches, denn wir sehen daraus in augenfälliger Weise, daß das Gedanken waren, die Dürer unwillkürlich in die Feder kamen. Schlagworte einer gegnerischen Partei pflegt man nicht gerade so zu verwenden.

Ebenso belanglos ist ein Einwand wie der, daß Dürer und seine Frau in Antwerpen gebeichtet hätten. In Nürnberg wurde die Ohrenbeichte noch nicht einmal gleich mit der vier Jahre später erfolgten Einführung der Reformation abgeschafft, und jedenfalls ist es ein sich von selbst aufdrängender Schluß, daß wir die Beichtväter des Dürerschen Ehepaares in dem evangelisch gesinnten Antwerpener Augustinerkloster zu suchen haben.

Als schwer ins Gewicht fallend will man endlich auch den Umstand hinstellen, daß Dürer in fortwährendem freundschaftlichem Verkehr mit Pirkheimer geblieben ist. Daß das durchweg gleiche Anschauungen bedingen müßte, ist aber eine rein willkürliche Annahme; überdies ist Pirkheimer der katholischen Kirche innerlich auch bis zuletzt nicht mehr wirklich nahe getreten, um so weniger war dies in weiterzurückliegenden Tagen der Fall. Im Jahre 1526 tritt er in seiner Schrift über das Abendmahl nicht etwa für die katholische Kirche ein, sondern für die Anschauung Luthers, und noch 1530 bringt er es fertig, dem zum Augsburger Reichstag reisenden Melanchthon gegenüber sich so auszusprechen, daß dieser an Luther schreiben kann: „Über dich und die von dir vertretene Sache hegt er eine dich ehrende Meinung, aber gegen Osiander ist er sehr erbittert“[2]. Auffallender als diese weiter gepflegten Beziehungen zu Pirkheimer, die man so sehr betont, ist jedenfalls, daß wir Dürer alsbald in nahem Verkehr mit Männern wie Eobanus Hessus und Camerarius finden, denn sie waren als Lehrer an das Gymnasium berufen worden, das die Stadt als eine Stütze der neuen Ordnung der Dinge ins Leben gerufen hatte, und überdies standen sie zu Pirkheimer nicht gerade in naher Beziehung, wie er denn auch dem Wunsche des Eobanus Hessus, die von ihm und Venatorius auf Dürer verfaßten Trauergedichte zusammen drucken zu lassen, nicht entsprach[3].

Gegenüber solchen so bestimmten Anhaltspunkten verschiedener Art und nicht mißzuverstehenden klaren Äußerungen Dürers selbst, die fast ein Jahrzehnt lang sich verfolgen lassen und stets größere Bestimmtheit gewinnen, müssen die erhobenen Einwände für jedermann in fragwürdigem Lichte erscheinen. Man fühlt das auf der gegnerischen Seite offenbar recht gut und hat sich deshalb von jeher bemüht, bei dem Leser keine richtige, klare Anschauung über die einzelnen entscheidenden Punkte aufkommen zu lassen. Man erreicht dies in sehr einfacher Weise, indem man zeitlich Getrenntes unterschiedslos zusammenwirft und unliebsame Zeugnisse als wenig ins Gewicht fallend hinzustellen sucht. Aber man kann wichtige Äußerungen doch nicht ganz umgehen und deshalb wäre es am bequemsten, wenn sie gar nicht existierten. Um diesen Schein zu erwecken, scheut man selbst vor direkten Unwahrheiten nicht zurück.

Vor allem unerwünscht sind begreiflicherweise die Unterschriften unter den Apostelbildern vom Jahre 1526. Früher hatte man sie

stets mehr oder weniger geschickt beiseite zu schieben gesucht, dann wagte sich die Behauptung hervor, daß sie vielleicht erst später auf die Bilder gesetzt sein möchten[1], und zuletzt bekamen wir die bestimmte Behauptung zu lesen: „Jene Sprüche unter den Bildern können nicht als Beweismittel gebraucht werden, da sie nicht von Dürer stammen[2], denn Neudörfer berichtet, daß er der Schreibmeister war, der die vier Bilder bei den Füßen schrieb, und etlich Sprüch heiliger Schrift bezeichnete". Daß Neudörfer, der berühmte Nürnberger Schreibmeister, bei der gelegentlichen Erwähnung der Unterschriften ausdrücklich sagt, er habe die Sprüche Dürer „in seiner Stube" geschrieben, worauf natürlich alles ankommt, wird also ohne alles Bedenken kurzer Hand unterdrückt[3]. Die Beweiskraft jener Unterschriften könnte wohl nicht schlagender dargethan werden als eben dadurch, daß man sie um jeden Preis zu beseitigen sucht.

Bei jener Aufschrift auf dem Regensburger Holzschnitt von 1523, angesichts deren kein Kundiger auch nur einen Augenblick an eine andere Hand als die Dürers denken kann, machen wir die gleiche Wahrnehmung. Erst bezweifelte man die Echtheit der Aufschrift[4] und schließlich bezeichnete man sie direkt als von anderer Hand herrührend, indem man sie Dürer sogar durch Fälschung des Monogrammes aufgebürdet werden läßt[5].

Ferner wurde oben erwähnt, daß Luther beim Tode Dürers an dessen Freund Eobanus Hessus schrieb: „Du magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so gefördert in einem seligen Ende (ut quem Christus tam instructum et beato fine) aus so stürmischen Zeiten hinweggenommen hat". Die Briefstelle ist um so unanfechtbarer, da zwischen Wittenberg und Nürnberg, wo auch Wenceslaus Linck als Geistlicher wirkte, ein stetiger brieflicher Verkehr unterhalten wurde. Luther hätte durch seine Freunde etwas davon wissen müssen, wenn der berühmte Dürer, der ihn gleich bei seinem ersten Auftreten freudig begrüßt hatte, eine seiner Sache mißgünstige Schwenkung gemacht hätte. Von obiger Äußerung darf deshalb der katholische Leser nicht alles erfahren. So finden wir denn, daß man Luther nur ganz farblos schreiben läßt: „Du magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus zu guter Stunde fortgenommen hat", denn den so zurechtgemachten Satz, dem die wesentlichen Worte fehlen, kann man nun, ohne Widerspruch fürchten zu müssen, mit der Bemerkung begleiten: „Wir sehen darin keinen unzweideutigen Hinweis auf das lutherische Bekenntnis"[6]. Solche Dinge werden dann als bare Münze hingenommen, denn bei dem Buche Webers, aus dem obige erbauliche Proben herausgegriffen sind, spricht die Zeitschrift „Der Katholik" von „Vertiefung der Beweise für die Wandlung in Dürers Ansichten über die sogenannte Reformation und für seine spätere treue Hingabe an die Kirche und ihre Wahrheit", und das katholische Hauptorgan für christliche Kunst nennt das „objektive Untersuchung"[7].

Daß man zu solchen Mitteln greift, erweckt um so mehr Verwunderung, da man sich zugleich den Anschein giebt, als hätte man durch eine Stelle aus einem vielberufenen Briefe Pirkheimers ein ausdrückliches Zeugnis dafür in Händen, daß Dürer von seinen evangelischen Anschauungen zurückgekommen sei[8].

Die Äußerung findet sich in dem allbekannten Pirkheimerschen Briefentwurfe, der über zwei Jahre nach Dürers Tode niedergeschrieben wurde. Der kränkliche, gereizte, mit allem unzufriedene Mann ergeht sich dort in den bittersten Worten über die damaligen Verhältnisse. In jenem Briefe steht auch die allbekannte böse Anklage gegen Dürers Frau und eine sehr abfällige Beurteilung des nicht mit Namen genannten Spengler. Wir müssen deshalb mit einigen Worten bei diesem vielbesprochenen Schriftstück verweilen. Daß derartige Ergüsse Pirkheimers, die hinterrücks geschahen, nicht allzuviel auf sich haben, ist bekannt. Sein leidenschaftlicher Charakter ließ ihn mißliebig gewordenen Personen gegenüber in einem solchen Augenblicke jedes Bedenken beiseite setzen. Seine bösen Auslassungen über Dürers Frau haben wir bereits kennen gelernt. Er hatte sich dergleichen auch schon früher zu Schulden kommen lassen. Als er im Jahre 1502 unglücklich gegen den Markgrafen Casimir von Brandenburg-Anspach mitgekämpft hatte, wurde ihm von der Bevölkerung Nürnbergs mit Unrecht die Schuld an der Niederlage zugeschrieben. Der Rat hatte sich zwar seiner angenommen, doch spielten auch andere Gegensätze herein und Pirkheimer schied damals aus dem Regiment. Wir sind nicht mehr in der Lage, im einzelnen zu

beurteilen, was er seinen Rivalen zum Vorwurf machen konnte, aber jedenfalls ist es ein möglichst gehässiges Urteil eines Parteimannes, wenn er damals an einen Verwandten nach Padua schreibt, die, welche die Gewalt in Nürnberg in Händen hätten, seien grundschlechte, allen Lastern fröhnende Menschen, neben denen für einen Biedermann (wie man damals deutsch gesagt haben würde) kein Platz mehr sei. Mit ihm war der Anführer der Haupttruppe Stromer gleichfalls der Flucht bezichtigt worden. Da das sich offenbar nicht so verhielt, war der Rat für ihn ebenso wie für Pirkheimer eingetreten, letzterer aber argwöhnte, Stromer sei der Urheber des gegen ihn laut gewordenen Verdachtes gewesen und schrieb in eben jenem Briefe, um sich zu rächen, mit dürren Worten, Stromer sei der erste gewesen, der sich auf das Schimpflichste zur Flucht gewendet habe[1]. In seinem Streite über die Abendmahlsfrage mit seinem ehemaligen Freunde Oecolampadius fehlt es gleichfalls nicht an Verleumdungen, ja zum Schluß überantwortet er den Gegner feierlich dem Teufel[2].

Als das Nürnberger Gymnasium nicht recht in Flor kommen wollte, berichtet er, wie erwähnt, darüber nicht nur schadenfroh an Erasmus, sondern er ist auch boshaft genug, von Faulheit der Professoren zu sprechen, eine Äußerung, die sein Freund bei günstiger Gelegenheit zu veröffentlichen nicht verfehlte[3]. Es ist das eine Schattenseite in dem Charakter des geistreichen und sonst feingebildeten, aber reizbaren und leidenschaftlichen Mannes, die man nie aus den Augen verlieren darf, wenn er sich über jemanden äußert, dem er zürnt[4]. Es erklärt uns das auch, wie er so über alle Maßen skrupellos in seinem Eccius dedolatus auf den Gegner losschlagen konnte. So darf man denn, falls Spengler der nicht genannte Mann in dem Brief an Tscherte ist, nicht viel darauf geben, wenn Pirkheimer dort sagt, jener sei früher sein und Dürers guter Freund gewesen, aber er habe so gehandelt, daß sie Beide sein müßig gestanden seien.

Wir wissen nicht, worauf sich das bezieht. Gerade um jene Zeit aber nennt Cochläus in einem aus Augsburg an Pirkheimer geschriebenen Briefe Spengler einen „in Sünden verkommenen Menschen, der die herrliche Stadt in üblen Geruch bringe“[5]. Dem jetzt gründlich verhaßten ehemaligen Freunde gegenüber darf man allerdings von Pirkheimer nicht erwarten, daß er auf vorgekommene Differenzen gerecht urteilend zurückblickt. Camerarius dagegen schreibt 1534 beim Tode des Nürnberger Ratsschreibers: „Wenige vermögen jetzt schon zu ermessen, wie viel wir mit diesem Manne verloren haben“.

Die Äußerung Pirkheimers endlich, die besagen soll, daß Dürer gleich ihm selbst, an der evangelischen Sache irre geworden sei, hat ihrem Wortlaut nach gar nicht einmal diesen Sinn. Wir lesen nämlich in Pirkheimers Brief: „Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht Dürer seliger, denn wir hofften, die römische Büberei desgleichen der Mönche und Pfaffen Schalkheit sollte gebessert werden. Aber so man zusieht, hat sich die Sache also geärgert (verschlimmert), daß die evangelischen Buben jene Buben fromm machen“. Dieses von dem vorausgehenden „wir“ sich so wesentlich unterscheidende „man“ soll nun auch Dürer mit einschließen und seine Anschauungen mit denen Pirkheimers identificieren. Das ist aber nach dem klaren Sinn der vorliegenden Worte keineswegs der Fall.

Pirkheimer war früher der reformatorischen Bewegung freudig zugethan, wobei allerdings seine Stellung wohl vorwiegend durch seine humanistische Auffassung der Dinge bestimmt war. Mehr äußere als innere Gründe hatten dann den ersten Anstoß dazu gegeben, daß er sich abwendete, und von da ab gewöhnte er sich mehr und mehr, alles im schlimmsten Lichte zu sehen. Daß der offenbar evangelisch gesinnte Adressat seines Briefes, der Wiener Baumeister Tscherte, sich wundern würde, wie jemand einst so rückhaltslos auf jener Seite stehen konnte, während er jetzt nur Schlechtes dort zu sehen glaubt, fühlte Pirkheimer lebhaft. Da ist es ihm gelegen, darauf hinweisen zu können, daß der verstorbene Dürer, der auch Tschertes Freund gewesen war[6], sich ebenfalls zur Sache Luthers bekannt hatte. Darum schreibt er: „Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch Albrecht Dürer seliger, denn wir hofften ꝛc.“ Wenn die gegnerische Aufstellung richtig wäre, d. h. wenn Pirkheimer den längst verstorbenen Dürer ferner mit hätte einschließen wollen, so sollte man doch erwarten, daß Pirkheimer weiter geschrieben hätte, „aber wir haben gesehen, daß die Sache sich also geärgert hat“, indes

wir lesen: „aber so man zusieht, hat sich die Sache also geärgert“. Pirkheimer dachte also bei diesen letzteren Worten nur an die damalige, unmittelbare Gegenwart. Nach dem, was oben ausgeführt wurde, konnte er eben überhaupt nicht schreiben „wir haben gesehen“, denn Dürer war der evangelischen Sache treu geblieben; im gegenteiligen Falle wäre die andere Wendung selbstverständlich gewesen. Eine so willkommene, bestimmte Bekräftigung seiner Meinung hätte Pirkheimer sich in jenem Zusammenhange gewiß nicht entgehen lassen, wenn ein „wir“ den Thatsachen entsprochen hätte. Der Wortlaut der früher immer falsch aufgefaßten Stelle schließt sich also einfach dem oben erörterten Sachverhalt in bestätigender Weise an[1].

Noch ein anderer Punkt ist in diesem Zusammenhang zu berühren. Man betont gelegentlich, daß ja Dürer früher auch nie der evangelischen Partei zugerechnet worden sei. Das wäre nun gewiß ein nicht eben schwerwiegender Einwurf. Der schriftstellernde niederländische Maler Karel van Mander indes, der im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts sein „Schilder-Buch“, d. h. sein „Buch über die Maler“ schrieb, läßt seinen Landsmann Scorel Nürnberg aufsuchen, aber er hat nach ihm die Stadt bald wieder verlassen, weil die lutherische Gesinnung Dürers ihn aus dessen Werkstätte vertrieb[2]. Dürers reformationsfreundliche Haltung war demnach auch schon in älterer Zeit wenigstens im Kreise der Künstler weithin bekannt gewesen.

Van Manders Angabe kann recht wohl auf einer direkten Nachricht beruhen, denn er zeigt sich über Scorel gut unterrichtet; es kann sich aber auch nur um eine Vermutung seinerseits handeln, um sich den kurzen Aufenthalt Scorels in Nürnberg zu erklären. Für unsere Frage wäre in diesem letzteren Falle die Stelle des Schilder-Buches von um so größerer Bedeutung. Mag nun das eine oder das andere zutreffen, jedenfalls war eine litterarische Überlieferung über Dürers evangelische Haltung längst vor unserer Zeit gebucht.

Von einer Seite wollte man neuerdings wenigstens so viel zugeben, daß Dürer nicht zu den „ganz korrekten“ Katholiken zu rechnen sei[3]. Den römischen Stuhl aber kurzweg „der Höllen Pforte“ zu nennen, der katholischen Kirche im Hinblick auf den Kultus der Heiligen vorzuwerfen, daß sie „aus Menschen Götter mache“, von ihrer „falschen, blinden Lehre“ zu sprechen, „die Menschen erdichtet und aufgesetzt haben“, in dem Kampfe, der gegen sie entbrannt war, sich mit sämtlichen evangelisch Gesinnten in Nürnberg zu den „Ketzern“ zu rechnen und nach Durchführung der Reformation in der Vaterstadt die „weltliche Obrigkeit“, unter deren Schutz das geschehen war, zu mahnen, „das Wort Gottes unverfälscht zu erhalten“, das sind jedenfalls weitgehende „Inkorrektheiten“, die nicht leicht in einem zweiten Falle mit einem so milden Ausdruck belegt werden dürften.

Allerdings starb Dürer, ehe eine Kirchentrennung eintrat, denn er hat den Speirer Reichstag von 1529 nicht mehr erlebt; insofern ist es dem Wortlaut nach nicht richtig, wenn Thausing gesagt hat, er sei dem „protestantischen Bekenntnis“ treu geblieben. Doch berührt das die Sache selbst nicht, denn darüber kann kein Zweifel bestehen, daß wir Dürer bis an sein Lebensende auf Seite der evangelischen Partei finden, die der päpstlichen Kirche entgegentrat; und zu dem, was wir über seine Gesinnung wissen, stimmt schließlich dann auch aufs beste, daß seine Witwe später ein Stipendium für einen in Wittenberg studierenden Theologen stiftete, was ihr ein warmes Lob von Melanchthon, dem Freunde und Bewunderer ihres verstorbenen Gatten, einbrachte[4].

XVII. Theoretische Studien Dürers und Schlußwort.

Nach der Heimkehr aus den Niederlanden widmete Dürer, wie wir schon wissen, seinen theoretischen Neigungen einen großen Teil seiner Zeit; in seinem letzten Lebensjahre nahmen sie ihn fast ausschließlich in Anspruch, nur wenige künstlerische Arbeiten gehören noch in diese Schlußzeit. Über dem Druck seines Hauptwerkes ereilte den Meister dann am 6. April 1528 der Tod. So bilden einige Worte über seine wissenschaftlichen Gedanken naturgemäß den Schluß unserer Darstellung.

Die durch Beobachtung und Nachdenken gewonnenen Anschauungen Dürers mußten auf sein Schaffen Einfluß äußern, doch steht es nicht so, daß in seine Werke dadurch ein unkünstlerischer Zug gekommen wäre. Bei Gelegenheit der sogenannten Apostelbilder wurde schon darauf hingewiesen, und wer würde es den drei großen Stichen von 1513 und 1514 ansehen, daß auch hier wissenschaftliche Erkenntnis sich geltend macht. In dem Ritter, Tod und Teufel sind, wie Handzeichnungen ergeben, Proportionsstudien über den Pferdekörper verwertet, und wenigstens eine noch erhaltene Studie zu dem Blatte der Melancholie läßt uns erkennen, wie der Meister damit rang, die Wirkung des Reflexlichtes klar zu erfassen. Nur in der Frühzeit indes können wir mitunter den Einfluß der theoretischen Bestrebungen direkter wahrnehmen.

Jene Studien haben Dürer unausgesetzt beschäftigt. In seinem schriftlichen Nachlaß finden sich Entwürfe, die den verschiedensten Zeiten angehören, und die Daten auf Handzeichnungen (das früheste ist das Jahr 1500) verraten uns ebenfalls, wie er immer von Zeit zu Zeit bei seinen Spekulationen verweilte. Doch nur vereinzelt drängt sich uns die Beobachtung auf, daß die Frische der Erfindung durch jenes theoretische Element beeinträchtigt wurde. Hingebung an die Natur wie schöpferische Phantasie ließen die Klippen zumeist vermeiden.

Jene reflektierenden Betrachtungen lassen sich weit zurück verfolgen. Als Dürer noch in jungen Jahren in Venedig von dem deutsch-venetianischen Maler Jacopo Barbari, genannt Walch, hörte, daß jener im Besitz des Geheimnisses sei, menschliche Gestalten nach bestimmten Maßverhältnissen zu entwerfen, ward sein Inneres lebhaft erregt. Es wäre dem wanderlustigen Malergesellen lieber gewesen, einen Einblick in diese Geheimlehre zu gewinnen, als ein neues Königreich zu sehen. Die helle Freude, die ihn bei der unerwarteten Aussicht überkam, ein unbekanntes Naturgesetz zu erfahren, klingt noch in der späteren Aufzeichnung über dieses Vorkommnis nach. Er hatte von solchen Dingen noch nichts gehört, doch war er sich aus Erfahrung bereits der Schwierigkeit bewußt geworden, den menschlichen Körper zu bilden; da mußte der Gedanke, daß es solche Gesetze überhaupt gebe, für seinen allem Wissen zugewandten Sinn etwas Zündendes haben. Sein unablässiges Ringen nach allseitiger, tieferer Erkenntnis der Dinge ließ ihn später Sätze niederschreiben wie: „Es ist uns von Natur eingegossen, daß wir gern alle Dinge wüßten“ — oder: „etwas können ist gut, denn dadurch werden wir desto mehr vergleichbar dem Bildnis Gottes, der alle Dinge kann“ [1]. Der ältere Fachgenosse hielt indes damals mit seiner Weisheit zurück, aber Dürers Sinn war nun einmal geweckt.

Daß Vitruv und Plinius Proportionsvorschriften von Künstlern der Vorzeit uns überliefert haben, bestärkte ihn in seinem Streben. Die Alten hatten nach seiner Meinung hierin bereits etwas Vollkommenes erreicht, leider aber waren ihre Bücher vernichtet. Nun galt es wenigstens einen Anfang damit zu machen, das Verlorene wieder zu finden. Ihn interessierte dabei das Naturgesetz an sich ebenso sehr wie der praktische Zweck, „die Falschheit im Gemäl zu vermeiden“, wozu er seinen Kunstgenossen zu verhelfen wünschte. Sie sollten nicht mehr unsicher tasten, sondern in den Stand gesetzt sein, „durch ein gutes Maß die Hübschheit einesteils“, d. h. so weit sie durch Proportionsverhältnisse bedingt ist, „in ihr Werk zu bringen“. Seine Betrachtungen erstreckten sich aber allmählich auf alles, was seine Kunst anging, und so entstand der Plan, in einem umfassenden Werke die Summe seiner praktischen Erfahrungen wie die Resultate seiner theoretischen Studien niederzulegen. Er wollte dadurch an seinem Teile der deutschen Malerei zu immer herrlicherem Aufblühen verhelfen. Was er leistete, betrachtete er in seiner edlen Bescheidenheit erst als einen Anfangspunkt solchen Aufschwungs. Daß seine Hoffnungen sich nicht unmittelbar erfüllten, hat nicht die Reformation verschuldet. Allerdings wurde die Heiligenmalerei jetzt eingeschränkt, aber der Kunstbetrieb selbst erlitt keine wirkliche Unterbrechung.

Dürers Schaffen ist der sprechendste Beweis dafür, wie die neue Zeit dahin drängte, das weltliche Gebiet in umfassender Weise für die Kunst zu erobern und sie zum Teil von der Kirche unabhängig zu machen. Man denke nur an die wachsende Bedeutung des Porträts und der Landschaftsmalerei. Er war der erste, der die Porträtmalerei als einen Hauptzweig der Malerei bezeichnete und das Wort „Landschaftsmaler“ finden wir gleichfalls bei ihm zuerst. Lähmend stellte sich entgegen, daß es bekanntlich mit dem Kunstsinn des Publikums nicht zum besten bestellt war, auch kann man nicht behaupten, daß unter den zahlreichen Künstlern der folgenden Generationen solche von ungewöhnlich hervorragender Bedeutung gewesen wären. Große Meister lassen sich eben nicht erziehen. Dürer selbst spricht es einmal aus, daß „oft zwei- oder dreihundert Jahre lang kein wirklich großer Künstler auf dem Erdreich zu finden“ sei. Das Schlimmste jedoch war, daß der italienische Einfluß überall die frische Ursprünglichkeit des Schaffens hemmte. Daß die Geistesrichtung, die mit der Reformation die Führerrolle übernahm, an sich einer Kunstblüte nicht hinderlich war, davon dürfte doch jeden, der sehen will, die Geschichte der holländischen Kunst überzeugen, die hundert Jahre später in der Reformationszeit bereits wahrnehmbare Keime mitten in kriegerischen Jahrzehnten zu so herrlicher Entfaltung brachte.

Nach Andeutungen in Dürers schriftlichem Nachlaß würde der Titel jenes Werkes „Unterweisung der Lehrjungen in der Malerei“, oder mit einem sinnlich anschaulichen Ausdrucke „Speis der Malerknaben“ gelautet haben. Die Proportion des Menschen, die des Pferdes, die Baukunst, die Lehre von der Projektion, von der Perspektive und von Licht und Schatten, die Farben „zu malen der Natur gleich“ und die Komposition der Gemälde, alles das sollte darin behandelt werden. Entwürfe zu Einleitungen lassen uns darauf schließen, daß Dürer um die Zeit von 1512 auf 1513 schon viel ausgearbeitet hatte. Aus welchem Grunde er dann vorerst darangehen wollte, die Proportion des Menschen allein herauszugeben, wissen wir nicht, einen Abschluß gewann aber auch dieser Gedanke zunächst nicht. Arbeiten anderer Art nahmen Dürer nach verschiedenen Seiten hin in Anspruch. Als er nach der niederländischen Reise wieder eifrig diese Studien aufnahm, hatte er jenen umfassenden Plan stark eingeschränkt, denn wir hören jetzt nur davon, daß der Proportionslehre noch ein „Büchlein vom Malen“ folgen solle. Das im Jahre 1523 druckfertige Manuskript der Proportionslehre, welches sich jetzt in Dresden befindet, blieb aber doch wieder liegen. Dürer hielt es für angezeigt, zur Erleichterung des Verständnisses derselben eine Art praktischer Geometrie nebst einer Anleitung zur Perspektive vorauszuschicken. Das Buch erschien 1525 unter dem Titel „Unterweisung der Messung“[1]. Durch den mathematischen Teil dieser Schrift hat sich Dürer einen guten Namen in der Geschichte dieser Wissenschaft gesichert. „Er konnte es in seinem geometrischen Wissen mit den besten seiner Zeitgenossen aufnehmen.“ Seine Arbeit sollte jedoch vor allem praktisch verwertbar sein und um die Brauchbarkeit derselben für die Benutzer[2] zu erleichtern,

nahm er viele Anweisungen auf, die sich in der bisherigen Übung bewährt hatten, und fügte ähnliche „ihm zur Ehre gereichende Konstruktionen“ aus eigener Erfindung hinzu. Für sich selbst verfolgte er höhere Ziele. Er weist sich dadurch als wirklicher Mathematiker aus, daß er die Leser seines Buches stets nachdrücklich darauf hinweist, daß sie zwischen der nur annähernd richtigen Lösung, mit der man sich bis dahin, weil sie für den praktischen Zweck ausreichte, begnügt hatte, und der mathematisch genauen, die er gleichfalls giebt, wohl zu scheiden hätten. In jenem Buche findet sich auch sein schönes lateinisches Alphabet, ein neuer Beweis dafür, wie er dem Bedürfnis der Zeit unter die Arme greifen wollte. Daß er nicht einseitig in seiner Anschauung war, bezeugen die beiden gothischen Alphabete, die er daneben stellte. Beachtenswert ist auch, daß er hier wie in der Proportionslehre durchweg deutsche Bezeichnungen statt fremdsprachlicher Kunstausdrücke gebraucht. Aber auch noch nach einer anderen Seite hin wollte er nutzbringend wirken.

Es ist schon oft als ein eigentümliches Charakteristikum der Renaissancezeit bezeichnet worden, daß damals so viele Menschen auftreten, die einen universellen Zug an sich haben. Der geistige Horizont hatte sich in unerwarteter Weise geklärt und erweitert, ein lebhafter Bildungsdrang war erwacht und ein frischer Wagemut beseelte die Strebenden. So hat auch Dürer neben den anderen Gebieten, denen er sich zuwandte, das der Skulptur und Architektur wenigstens hie und da gestreift, während ihn technische Probleme nicht selten ernstlich beschäftigten. Er berührt sich hier wie in so vielem anderem mit Lionardo da Vinci. So manche gelegentliche Skizze legt Zeugnis von dieser Neigung ab. Eine Frucht solcher Studien war insbesondere die dem späteren Kaiser Ferdinand I. gewidmete Schrift: „Etlicher Unterricht zu Befestigung der Städt, Schloß und Flecken“. Die drohende Türkengefahr hatte ihn bestimmt, mit derselben im Jahre 1527 hervorzutreten, was für die Proportionslehre eine neue Verzögerung brachte. Seine Befestigungstheorie wurde zum erstenmal dem modernen Geschützwesen gerecht. Die dort niedergelegten Ideen scheinen zunächst nicht viel befolgt worden zu sein, wurden aber später wieder aufgenommen und weitergebildet.

Nun ging es an die endgültige Durcharbeitung seines Hauptwerkes, das er in vier Bücher eingeteilt hatte. Eine Reihe grundlegender Erörterungen, die für einen andern Teil des ursprünglich geplanten umfassenden Werkes ausgearbeitet waren, gab er als eine Art Exkurs dem dritten Buche der Proportionslehre bei. Dieser berühmt gewordene Abschnitt bildet einen der wertvollsten Beiträge zur Kenntnis des Meisters. Die durch Dürers Tod unterbrochene Drucklegung der Proportionslehre führten Freunde zu Ende. An eine lateinische Übersetzung, die dem Werke erst die rechte Verbreitung sicherte, hatte der Verfasser noch selbst gedacht. Camerarius löste einige Jahre später das Versprechen ein, das er dem Freunde gegeben hatte.

Wenn wir jetzt das Buch aufschlagen, so sind wir wohl zunächst etwas verwundert über das, was wir finden. Über den damaligen praktischen Wert der Proportionsvorschriften kann der Laie nur schwer urteilen. Der Gedanke, „erstlich das ganze Bild wohl und herrlich zu ordnen mit allen Gliedmaßen und danach ein jegliches Glied sonderlich geschickt zu machen in den allerkleinsten Dingen wie in den größten“, ist echt Dürerisch. Ob freilich die dadurch veranlaßten, auch ins einzelne gehenden Maßangaben viel genutzt haben, darf man billig bezweifeln. Außerdem kennzeichnet es den damaligen Standpunkt, daß von der Anatomie des menschlichen Körpers gar nicht die Rede ist. Dürer, der das organische Gefüge der Glieder so lebendig zu erfassen wußte, lehnt es ausdrücklich ab, von „inneren Dingen“ zu schreiben, aber es waren im übrigen anregende und befruchtende Gedanken, die zum Ausdruck kamen.

Dürer lebte in einer Neues gestaltenden Zeit. Die ältere mittelalterliche Malerei war für ihn nicht vorhanden. In seiner Unterweisung der Messung belehrt er den Leser, daß die Kunst des Malens erst seit zweihundert Jahren wieder durch die Italiener an den Tag gebracht worden sei. Das führt uns auf die Zeit des großen Giotto († 1337), mit dessen Werken die nationale italienische Malerei beginnt. Nach dem Untergange der antiken Malerei war diese Kunst, wie Dürer schreibt, tausend Jahre lang gar verloren gewesen[1]. So blickt er bewundernd auf das Altertum zurück und fühlt sich in der Grundstimmung seiner Seele den Italienern ver-

wandt. Über ihr Schaffen konnte er nur ein günstiges Urteil hegen, besonders ihre Überlegenheit in der Darstellung des menschlichen Körpers hat er ausdrücklich hervorgehoben. Er steht somit auf dem Boden der Renaissance, wenn auch seine Formengebung von der der meisten Italiener wesentlich verschieden ist. Der Ausgangspunkt, sich direkt an die Natur zu wenden, war auf beiden Seiten der gleiche und entscheidende, nur mischte sich damit in Italien in mannigfachster Weise der Einfluß der Antike. Zwar hatte auch Dürer auf indirektem Wege mit antiker Formanschauung wenigstens einige Bekanntschaft gemacht, und italienische Vorbilder haben seine Phantasie lebhaft beschäftigt, aber nur in den früheren Werken finden sich äußerlich erkennbare Anlehnungen an das von Italien her Überkommene, denn das Leben selbst war für ihn das Ausschlaggebende. Doch das Organische der von der Natur gebotenen Gebilde und der Reichtum ihrer Formen hatte ihn zwar gefangen genommen, aber er betrachtete zugleich mit abwägendem und vergleichendem Blick. Wonach er auf theoretischem Gebiete suchte, war, festzustellen, in welchem Verhältnis die einzelnen Gliedmaßen des Körpers unter gegebenen Bedingungen stehen müßten. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Figuren, die er in seiner Proportionslehre giebt, zu betrachten. In fast beredter Sprache weiß er die überaus große Mannigfaltigkeit der dem Auge sich bietenden Erscheinungsformen darzulegen und schließt daran die Anleitung, wie sich der Lehrling in diesem verwirrenden Wechsel zurechtfinden solle. In proportionalen Verhältnissen steckt ein geheimnisvolles Grundelement alles Schönen; wie man zu demselben gelangen könne, will er zeigen. Um recht anschaulich zu werden, greift er aus pädagogischen Erwägungen auch zu übertriebenen Bildungen. Dabei liegt ihm aber nichts mehr am Herzen, als zu verhüten, daß der Schüler das mit Hilfe seiner Lehren Erreichbare für das halte, was überhaupt gefunden werden soll. Immer wieder lesen wir die Mahnung, sich nach der Natur zu richten. Dorther ist Form wie Gehalt zu entnehmen, was er bietet, soll nur vor Verirrung bewahren. Ein weiterer praktischer Zweck, der zugleich mitverfolgt wurde, war, zu zeigen, wie proportionale Verhältnisse es ermöglichen, einen Entwurf beliebig zu vergrößern oder zu verkleinern oder sonst zu verändern, wofür ebenfalls die Hilfsmittel an die Hand gegeben werden. Derart waren im ganzen und großen die Ziele, die er im Auge hatte.

Wichtig für das Verständnis Dürers sind daneben gelegentlich ausgesprochene ästhetische Gedanken.

Die erste Kenntnis einer Theorie über den Aufbau des menschlichen Körpers war ihm in Italien zugekommen. Daß man dort an die Möglichkeit dachte, Idealproportionen ergründen zu können, mochte Dürer für das Problem zunächst ganz besonders begeistern. Seine Naturstudien jedoch führten ihn davon ab. „Es lebt kein Mensch auf Erden, der endgültig angeben könnte, wie die allerschönste Gestalt des Menschen sein möchte. Niemand weiß das, als Gott allein“, ist das Bekenntnis, zu dem er gelangt. Darum sucht er nun nach proportionalen Verhältnissen.

Der Begriff der Schönheit ist bis heute ein allzeit umstrittener geblieben. Sie stellt sich in ihren mannigfachen Ausstrahlungen dem empirischen Beobachter durchaus nicht als etwas Einfaches dar. Thatsächlich war auch für den schaffenden Künstler der Begriff derselben ein stets sich modificierender, je nachdem man Leben und Natur von dieser oder jener Seite her zu erfassen suchte.

Dürer bekennt auch ganz offen: „Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nit, wiewohl sie viel Dingen anhangt“. Er bemüht sich nun, diesen oder jenen allgemeinen Gesichtspunkt aufzufinden. Er rät einmal, wie wir das für recht halten, was alle Welt für recht hält, so auch das in der Kunst zu erstreben, was alle Welt für schön achtet. Doch scheint ihm später wiederum bedenklich, sich „nach der Menschen Urteil zu richten“. Ein andermal spricht er den eine tiefe Wahrheit bergenden Gedanken aus, daß der Nutzen, oder wie wir sagen würden, die Zweckmäßigkeit, ein Teil der Schönheit sei. Aus diesem Grunde wirkt in den Gebilden der Kunst „Überfluß“, das will sagen alles Übermäßige und darum Zwecklose, der Schönheit entgegen. Symmetrie oder wie er sagt: „die Vergleichung Eins gegen dem anderen“, macht er ebenfalls als ein Element des Schönen geltend, „deshalb ist Hinken unschön“. Seine Wahrnehmung, daß die Schönheit viel Dingen anhängt, ohne daß alles Einzelne ein und desselben Gebildes schön erscheint, führt ihn darauf,

in der Natur zu beobachten, was sich wirklich als schön da und dort darstellt, um von hier aus zu einem schönen Ganzen zu gelangen. Diesen bereits dem Altertum bekannten sogenannten Eklekticismus hat man oft hart verurteilt, aber auch Raffael bekannte sich zu dieser Anschauung. Dürer verlangt von dem Künstler, daß er sich mit den Formen guter künstlerischer Vorbilder mit kritischem Auge vertraut mache, vor allem aber, daß er sich in das Studium der Natur so versenke, daß ihm das dort in mannigfacher Form Geschaute als „ein heimlicher Schatz des Herzens“ alle Zeit zu Gebote stehe, und künstlerisches Schaffen selbst ist ihm nicht ein Nachahmen eines einzelnen Gebildes der Natur, sondern ein freies Gestalten und Beseelen nach ihrem Vorbild. Wenn des Künstlers Werk in diesem Sinne wahr ist, tritt es als „eine neue Kreatur“ neben die Werke der Schöpfung. Bei solcher Auffassung künstlerischen Bildens erscheint jener getadelte „Eklekticismus“ als der einzige zum Ziele führende Weg, und erst in solchem Gedankenzusammenhang verstehen wir ganz, was Dürer mit dem viel citierten Wort meinte: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, und wer sie heraus kann reißen, der hat sie“. Daß dabei aber leicht phantastische Willkür sich einschleichen könnte, hat Dürer wohl gesehen. Darum hören wir zugleich die nachdrückliche Mahnung, „sich nicht von der Natur in das eigene Gutdünken zu verlieren“. „Je genauer ein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt“, oder mit anderen Worten, je wahrer und organischer es gedacht ist, „desto besser erscheint es“. Hierher gehört dann auch der Gedanke, daß das, was den wahren Wert eines Kunstwerkes ausmacht, vor allem auf dem schöpferischen Können seines Meisters beruht. „Ein verständiger, geübter Künstler“, d. h. einer, der Tiefe der Anschauung mit überlegener Gestaltungskraft verbindet, „kann in grober, bäuerischer Gestalt seine große Gewalt und Kunst mehr erzeigen, etwan in geringen Dingen, als mancher in seinem großen Werk. Daraus kommt, daß mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papier reißt..., das wird künstlicher und besser, als eines anderen großes Werk, daran derselbe ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiße arbeitet“.

Die Summe freischöpferischen Könnens also, die in einem Werke steckt, macht dessen eigentlichen Wert aus. Indem Dürer darauf hinweist, hat er den Punkt bezeichnet, wo jedes tiefere Kunstverständnis einzusetzen hat, aber es war ihm auch klar, daß nicht jedermann sich sofort auf diesen Standpunkt stellen würde, denn er fügt hinzu: „Diese seltsame Rede werden allein die gewaltigen Künstler mögen vernehmen, daß ich wahr rede“. Nebenbei bekräftigt Dürer durch den obigen Ausspruch ausdrücklich, daß er nicht der Anschauung huldigte, als ob die Kunst nur der Darstellung typischer, beruhigter Schönheit nachstreben sollte, wie das etwa die Richtschnur Thorwaldsens war. Meisternde Charakteristik und Beseelung in jeglicher Form sah er als ihre Aufgabe an.

Eines seiner wichtigsten Bekenntnisse über das, was dem Künstler Richtschnur sein sollte, ist uns durch Melanchthon aufbehalten worden. Dürer hat sich nicht immer von Willkürlichkeiten frei zu halten gewußt, dann hatte die Freude, mit der sein scharfes Auge allen Einzelheiten in der Natur nachging, mitunter auch ihre Schattenseite, und nebenher ging ein gewisses Wohlgefallen an bunten Bildern und außerordentlichen, seltsamen Gestalten. Jene Freude an der Natur nahm bei ihm auch nie ab, aber sein Blick lenkte sich später mehr auf das Ganze, und so beklagte er Melanchthon gegenüber irrige Anschauungen seiner jüngeren Jahre. Jetzt im Alter glaubte er erst das rechte Verständnis dafür gefunden zu haben, wie man sich der Natur anschließen müsse, vor allem aber war ihm die Erkenntnis aufgegangen, daß Einfachheit die höchste Zierde der Kunst ist. Eine monumentale Erläuterung zu solchem Gedankenaustausch bilden seine ein Jahr nach Melanchthons Anwesenheit in Nürnberg vollendeten sogenannten vier Apostel.

Der äußere Erfolg von Dürers schriftstellerischer Thätigkeit beweist, daß er dabei von Gedanken geleitet war, die mit einem Bedürfnisse seiner Zeit zusammentrafen. Die Proportionslehre erlebte außer einem späteren Druck des deutschen Originals einen zweimaligen Nachdruck der von Camerarius besorgten lateinischen Übersetzung, dann Übertragungen in das Französische (zwei Ausgaben), das Italienische (zwei Ausgaben), das Portugiesische, das Holländische und das Englische[1]. Wenn wir eine nähere Bekanntschaft mit dem Buche gewonnen haben, so erscheint

uns diese große Verbreitung des Werkes immerhin als eine nicht unverdiente Anerkennung der mannigfachen Anregung, die dort sich bietet.

Inmitten einer solchen wesentlich litterarischen Thätigkeit starb Dürer plötzlich und unerwartet. Sein Alter hatte er auf nicht ganz 57 Jahre gebracht. Das Fieber, das er sich in den Niederlanden zugezogen hatte, war immer wiedergekehrt. Sein zarter Körper erlag, wie es scheint, solchen sich erneuernden Anfällen.

Die Trauergedichte des Eobanus Hessus und Venatorius und einige briefliche Äußerungen seiner Zeitgenossen sind uns als die nächsten Zeugnisse der Gefühle geblieben, die sein Hinscheiden weckte. Über das Begräbnis selbst, das für seine italienischen Kunstgenossen Rafael und Michelangelo zu einer Trauerfeier in größerem Stil sich gestaltete, erfahren wir nichts. Den übrigen schriftlichen Äußerungen schloß sich etwas später eine schöne Ode Pirkheimers an, die in der Ausgabe der Proportionslehre veröffentlicht wurde. Mit einem Nachruf in heutigem Sinne läßt sich vergleichen, wie Camerarius in dem ersten Teil seiner lateinischen Übersetzung dieser Proportionslehre über den Verstorbenen in liebevollem Eingehen sich äußert. Neben interessanten Mitteilungen über des Meisters mannigfache Interessen, über sein Schaffen und sein überraschendes Können widmet er auch seinem Charakter und seiner äußeren Erscheinung einige Worte. Dürers edle, schöne Gestalt und sein liebenswertes Wesen hatten auf die Zeitgenossen einen ebenso lebhaften Eindruck gemacht, wie seine überlegene und vielseitige künstlerische Meisterschaft. Nicht minder rühmt Camerarius die reine Gesinnung des Freundes in allem seinem Thun. Was dem Empfinden der Feinfühligsten und Tüchtigsten jener Zeit entgegenkam, liegt, möchte man sagen, nach der künstlerischen Seite hin klar ausgesprochen in seinem reichen Lebenswerk für die Nachwelt vor.

Unwillkürlich zieht man zwischen ihm und seinem berühmten, etwas jüngeren Zeitgenossen Holbein dem Sohne eine Parallele. Wir haben da zwei innerlich recht verschiedene Naturen vor uns. Der Tieferangelegte und Vielseitigere von Beiden war der Nürnberger Maler. Darum wird es ihm nicht schwer, trotz seiner herberen Formen neben Holbein sich zu behaupten, dem größere Leichtigkeit des Gestaltens und ein geschmeidigerer Linienzug eigen war. Zudem wurzelt Dürers Kunst ganz in nordischem Leben, während Holbein den italienischen Renaissanceformen, die er allerdings kongenial erfaßte, den Weg nach Deutschland bahnen half. Als man am Anfang des Jahrhunderts wieder national zu denken und zu empfinden begann und zugleich auch sich getrieben fühlte, künstlerisch in solchem Sinne sich zu bethätigen, war es darum ganz natürlich, daß man auf den Altmeister zurückgriff. Seine Eigenart und seine Bedeutung hatte kurz zuvor der junge Goethe wieder recht zum Bewußtsein gebracht; nur irrte man darin, daß man seine Formauffassung, die doch etwas zeitlich und individuell Bedingtes war, für das Wesentliche ansah. Dazu verführte die auf der anderen Seite herrschende Meinung, daß in der Wiedererweckung der antiken Kunstsprache das Heil zu finden sei. Ein Eingehen auf Dürers Auffassung der Wirklichkeit und auf das von ihm der Kunst gesteckte Ziel, freischaffend nach dem Vorbild der Natur sich zu bethätigen, wäre der richtige Weg gewesen, um zu einer in sich wahren und mit dem Leben in Fühlung stehenden Kunst zu gelangen. Das Beispiel, das er in schlichtem Wahrheitssinn und unermüdlichem Streben hierfür zuerst in Deutschland gegeben hat, wird für alle Zeiten vorbildlich bleiben. Nur auf solchem Grunde kann sich eine wahrhaft lebensfähige Kunst entwickeln, mag sie sonst Ziele ins Auge fassen, welche sie will.

Mit Stolz hätte Dürer in der Folgezeit wahrnehmen können, daß seine Werke in ihrem wahren Wert erkannt wurden. Die Schicksale seiner Haupttafeln, neben denen von Anfang an die Handzeichnungen eine wichtige Rolle spielten, bilden im nächsten Jahrhundert nach seinem Tode in der Geschichte des Kunsthandels und des Entstehens von Kunstsammlungen in Deutschland ein anziehendes Kapitel, denn es spricht sich darin die Wertschätzung jener Arbeiten aus[1]. Ebenso waren anderseits seine Stiche und Holzschnitte in den Mappen der Sammler stets hochgehaltene Stücke. Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begegnen wir Verzeichnissen derselben, ein Beweis, daß man sie möglichst vollständig zu besitzen trachtete.

Gleich Dürers Zeitgenossen wies im Anfang des 17. Jahrhunderts wieder Quad von

Kinkelbach in seinem Buche „Deutscher Nation Herrlichkeit" auf den Nürnberger Stecher als auf einen der Männer hin, die ihrem Vaterlande zum Ruhme gereichten. Dasselbe that später der Verfasser des berühmten Sprachwerkes „Von der Teutschen Haubtsprache" J. G. Schottelius, und am Ende des vorigen Jahrhunderts hat des Meisters männlich kraftvolle Art in dem jungen Goethe das Verständnis für deutsche Eigenart wecken helfen, womit von selbst eine neue Epoche für die Beurteilung Dürerscher Werke begann, die dahin führte, daß man aus Anlaß seines vierhundertjährigen Todestages ihm die nationale Dankesschuld durch Errichtung eines würdigen Denkmals abtrug.

„Arbeit gegen Arbeit gehalten würde Dürer neben Raffael kaum verlieren. Die, wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst ihm verdankte, war ein Unermeßliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines großen Geistes gar nicht erreicht worden wäre. Die Formen entsprechen im vollkommensten Grade dem, was er damit ausdrücken wollte. Sie sind das angemessenste Gewand für seine Art von Idealismus. Alles selbst erworben! Ein Mensch und ein Stil, die jeden Augenblick identisch sind!" Mit diesem Urteil des feinsinnigen Jakob Burckhardt verlassen wir den Meister[1]. Die gehobene Stimmung des festlichen Tages, an dem in der alten Reichsstadt das Standbild ihres größten Sohnes enthüllt wurde, galt einem Namen, der einer der Ruhmestitel Deutschlands war und bleiben wird.

Anmerkungen

nach den Seitenzahlen angeordnet.

2,1. Auf dem schönen Porträt des Abraham Grapheus (Diener der Antwerpner Lucasgilde) von Cornelis de Vos (1620), das sich noch in dem Museum der Stadt befindet, ist der 1549 gestiftete Pokal mit anderen Stücken dargestellt. Um eine französische Kriegskontribution zu decken, wanderte er mit vielen anderen Kleinodien im Jahre 1794 in den Schmelztiegel. Catalogue du Musée d'Anvers. Deuxième éd. 1857, p. 185 Bemerkung zu obigem Porträt.

2,2. Was Nachbildungen größerer Serien anlangt, sei für die Stiche verwiesen auf das Werk: „Albrecht Dürers sämtliche Kupferstiche in unvergänglichem Lichtdruck in der Größe der Originale reproduziert mit erläuterndem Vorwort von F. Leitschuh". Nürnberg, Soldansche Buchhandlung. Die Wiedergabe läßt oft viel zu wünschen übrig. Besser steht es in dieser Beziehung mit der Auswahl aus den Holzschnitten mit Text von Carl von Lützow, die in dem gleichen Verlag erschienen ist. Was dagegen in solchen Reproduktionen geleistet werden kann, ist in den Blättern erreicht, die in der Sammlung: „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann". Berlin, Grote, sich finden. Diese Blätter sind auch einzeln käuflich. Die Apokalypse, das Marienleben, die große Passion und die kleine Passion sind mehrfach für sich reproduziert.

Die erhaltenen Zeichnungen sollen zusammengefaßt werden in dem großen Werke: „Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen herausgegeben von Friedrich Lippmann, Direktor des Kupferstichkabinetts zu Berlin". Berlin, Grote. 2°, das seit 1883 erscheint. Herausgegeben sind bis jetzt vier Bände mit 447 Zeichnungen.

Nachbildungen nach den meisten erhaltenen Gemälden finden sich beisammen in: „Die Gemälde von Dürer und Wolgemut in Reproduktionen nach den Originalen. Herausgegeben von Siegmund Soldan. Text von Berthold Riehl". Nürnberg, Soldan. 2°, und dazu Supplement mit Text von Henry Thode.

2,3. Cf. Thausing, Dürer. I, 2. Aufl. S. 331.

2,4. „Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung." Das Gedicht fällt schon in das Jahr 1776.

3,1. Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze 1881. Tomo VI, p. 266 sqq.

3,2. „Die Werke von Albrecht Dürer, Lucas von Leyden, die unzähligen Kompositionen von Tobias Stimmer und Jost Ammann enthalten eine ergiebige Menge vollwertigen Stoffes, dessen Durcharbeitung und anmutige Verschönerung dem eine Fülle von Ideen bietet, der ohne diese Hilfe vielleicht nur nach regelrechter Genauigkeit streben würde." Joshua Reynolds, Akademische Reden. Übersetzt von Ed. Liesching. Lpz. 1893, S. 93.

3,3. W. Morris Hunt, Gespräche über Kunst. Übersetzt von Schubart. Straßburg 1897, S. 29.

4,1. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823—1832, von Johann Peter Eckermann. 2. Aufl. 1837. I, S. 240. Auch schon Klopstock hat das Schöpferische im Griechentum als das bezeichnet, worin die Nachahmung der Griechen zu bestehen habe.

4,2. Der Genius.

Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen;
Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach.
Über die Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur in das Leere;
Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur.
Schiller.

Für Dürer vgl. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 227,10. 241,6.

5,1. Der Verfasser war der Pfarrer Siegmund Meisterlin in dem Nürnberg benachbarten Dorfe Gründlach. Gedruckt wurde die lateinisch und

deutsch abgefaßte Chronik indes nicht, sie verbreitete sich damals nur handschriftlich. Cf. Chroniken der fränkischen Städte. Herausgegeben von K. Hegel. Leipzig 1864. Nürnberg III, S. VI.

5,2. Regiomontanus starb 1476 in Rom.

5,3. O. Hase, Die Koberger. 2. Aufl. Leipzig 1885, S. 26 u. 30.

6,1. Petrarcae epistolae de rebus familiaribus studio et cura Josephi Fracassetti. Florentiae 1859. Vol. I, p. 200: librum clausi, iratus mihimet, quod nunc etiam terrestria mirarer etc.

6,2. Direkte Beziehungen zu Italien sucht nachzuweisen Georg Seeger, Peter Vischer der jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgießerfamilie Vischer. Leipzig, Seemann. 1897.

7,1. Schongauer starb, wie jetzt nachgewiesen ist, im Jahre 1491. Cf. Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888, S. 67 ff.

9,1. Dürers schriftlicher Nachlaß. Herausgegeben von K. Lange u. F. Fuhse. Halle a. S., Niemeyer. 1893, S. 2 ff. In dieser Publikation ist jetzt am vollständigsten und in bequem zu benutzender Anordnung alles Wichtige zusammengestellt, was Dürer an Aufzeichnungen hinterlassen hat.

11,1. Zeitschrift für bildende Kunst. Herausgegeben von Lützow. 18, 1883, S. 374 ff. Der Brief stammt aus dem Jahre 1492.

11,2. In der Imhoffschen Sammlung zu Nürnberg befand sich noch 1588 ein gemaltes Porträt des Vaters und der Mutter. Jos. Heller, Albrecht Dürer. 1831. II, S. 80 n. 18 u. 19.

13,1. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer. IV, Nr. 429.

14,1. Cf. Max Friedländer, „Dürers Bildnisse seines Vaters“ in dem Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 19, 1896, S. 14.

14,2. Daniel Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München u. Leipzig, Hirth. 1892.

15,1. Lange u. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 8, 28.

15,2. Das nicht gut erhaltene Bild befindet sich in der Sammlung Felix in Leipzig. Das Exemplar, das im Jahre 1805 das Interesse Goethes bei dem Hofrat Beireis in Helmstädt erweckte, war eine Kopie. Cf. Thausing, Dürer. 2. Aufl. I, S. 131.

15,3. Es ist das schon erwähnte Blatt von 1489 mit den drei Landsknechten in Berlin bei Lippmann, Zeichnungen Bd. I, Nr. 3, das später ohne jeglichen Anhaltspunkt als Schwur der drei Männer auf dem Rütli gedeutet worden ist. Von Eye teilt selbst in seiner zweiten Dürerbiographie noch diese Ansicht.

16,1. Das große Blatt befindet sich jetzt in dem Berliner Kupferstichkabinett. Lippmann, Zeichnungen Bd. I, Nr. 64.

17,1. Als Goethe auf seiner italienischen Reise 1786 in Padua Gemälde Mantegnas kennen lernte, gab er der aufrichtigen Bewunderung, die solche Eigenart in ihm erweckte, in folgenden Worten Ausdruck: „In der Kirche der Eremitaner habe ich Gemälde von Mantegna gesehen, einem der älteren Maler, vor dem ich erstaunt bin. Was in diesen Bildern für eine scharfe, sichere Gegenwart dasteht!“ — Mantegna starb 1506.

18,1. Die beiden Zeichnungen nach Mantegna werden in der Albertina in Wien aufbewahrt.

18,2. Das erst in jüngster Zeit durch Lippmanns Werk bekannt gewordene Blatt des Mädchenraubes ist im Besitz des Malers Léon Bonnat in Paris. (Lippmann, Zeichnungen Bd. IV, Nr. 347.)

18,3. Der Tod des Orpheus befindet sich in der Hamburger Kunsthalle. Lippmann Bd. II, Nr. 159. — Drei von den zuletzt genannten Blättern haben später zu dem großen Stiche „Zeus und Antiope“ beigesteuert, der bisher „Herkules“ oder „der große Satyr“ oder auch „die Eifersucht“ genannt wurde. Bartsch n. 73.

18,4. Lange u. Fuhse, Dürers litterarischer Nachlaß, S. 22, 18: „Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr. Und wenn ichs nit selbs säch, so hätt ichs keim Anderen ge[g]laubt“.

19,1. In der Schedelschen Weltchronik von 1493, lat. Ausgabe fol. CCVI verso, ist eine Medaille von Vittore Pisano, die den griechischen Kaiser Johannes darstellt, als Bild des Sultans Muhammed II. verwendet.

19,2. Thausing, Dürer. 2. Aufl. I, S. 291 = Lange u. Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß, S. 22, 23: „Anthoni Kolb schwer (würde schwören) ein Eid, es lebte kein beßrer Moler auf Erden denn Jacob (Barbari)“.

19,3. Cornelius Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen = Archivalische Forschungen Heft II, 1897, S. 48. — In Dresden ist ferner eine Bronzebüste des Kurfürsten Friedrich des Weisen vom Jahre 1498 vorhanden, die im Innern die Inschrift aufweist: Hadrianus Florentinus me faciebat. Cf. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V, 1884, S. 59 f. Wer jener Hadrianus war, wissen wir nicht.

19,4. Cornelius Gurlitt l. c. S. 25.

20,1. Über den Dresdner Altar cf. Thausing, Dürer. 2. Aufl. I, S. 169 ff.

20,2. Das in Wasserfarben gemalte Porträt Friedrichs des Weisen befindet sich jetzt in der Berliner Gemäldegalerie. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V, 1884, S. 57 ff.

20,3. Vergleiche für das Monogramm: „Handbücher der königl. Museen zu Berlin. Der Kupferstich von Friedrich Lippmann. 2. Aufl. Berlin 1896“, S. 45. Das kleine Buch ist ein ganz vorzügliches, überaus reichhaltiges Hilfsmittel, um mit dem Kupferstich überhaupt sich bekannt zu machen. Da es sehr zweckentsprechend illustriert ist, so kann es ganz unabhängig von den Berliner Sammlungen benutzt werden.

22,1. Vergleiche „Joh. Jos. Ign. von Döllinger, kleinere Schriften, herausgegeben von F. H. Reusch. Stuttgart 1890, IX. Der Weissagungsglaube und das Prophetentum in der christlichen Zeit“. Hierher gehört zunächst der Abschnitt S. 533 ff.: „Das Weissagungswesen vom XIV. Jahrhundert bis zum Anbruch der Reformation“.

22,2. Goethe: Epigramme, Venedig 1790. 42. Später wandte er sich der deutschen Kunst wieder mit ganz anderen Anschauungen zu. Cf. seine Annalen oder Tag- und Jahreshefte, die Jahre 1814 und 1815.

24,1. Über die Schnitte der Cölner Bibel zur Apokalypse in ihrem Verhältnis zu den Blättern Dürers urteilt richtig Rudolf Kautzsch, „Die Holzschnitte der Cölner Bibel von 1479“, S. 68, Anm. 1. Thode, gegen den die dortige Bemerkung gerichtet ist, hatte jene Bibelillustrationen in ihrer Bedeutung zu hoch eingeschätzt (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen III, 1882, S. 115). — Frimmel, „Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters“, 1885, S. 9 f., 25 ff., 66 f. hat darauf hingewiesen, daß im späten Mittelalter sehr zahlreiche Bilderhandschriften der Apokalypse vorhanden waren.

26,1. Das Blatt steht bei Dürer dem Kapitel XIX gegenüber. In dem Straßburger Nachschnitt, von dem mir eine Nachbildung vorlag, wird zugleich auf Kapitel XIV verwiesen. Am oberen Rande des Schnittes steht nämlich: „Such ire Bedeutnus im XIIII. Cap.“ Ob dies auch in der Originalausgabe der Fall ist, konnte ich nicht feststellen. Im XIX. Kapitel sitzt übrigens Gott Vater auf dem „Stuhl“ und in Kapitel XIV steht das Lamm auf dem Berge Zion, während der Holzschnitt letzteres auf einem Regenbogen stehend innerhalb einer runden Glorie zeigt. — Die Palmen sind offenbar der früheren Stelle Kap. VII, 9 entnommen, und entweder die Stelle Kap. V, 5 oder Kap. XIX, 9 f. veranlaßte Dürer dazu, einen der Ältesten zu Johannes sprechen zu lassen. Bartsch und nach ihm Retberg stellten das Blatt in ihren Verzeichnissen zu Kap. VII aus Anlaß des dortigen Verses 9, der allerdings die Konzeption mit beeinflußt hat. Dürer aber hatte jedenfalls die Anbetung der Heiligen in Kap. XIX im Auge und stellte das Lamm in den Vordergrund, weil dort V. 7 von der „Hochzeit des Lammes“ die Rede ist. Der Zusammenhang, in dem er das Blatt betrachtet wissen wollte, ist selbstverständlich maßgebend.

28,1. Namentlich durch Moriz Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst (2. Aufl. 1884) I, S. 245 ff. hat sich diese Anschauung verbreitet. Er weist dem apokalyptischen Text neben Dürers Bildern die Rolle „eines geistlichen Revolutionsliedes“ zu. Mit Recht ist dem Martin Rade (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 111 f.) entgegengetreten. Indes hat, wie wir sehen werden, Dürer noch selbst in seinem Tagebuch die letzte naheliegende Konsequenz gezogen, die Apokalypse auf das Papsttum zu deuten, so daß ihm doch die Priorität hierin vor Lucas Cranach zukommt, dessen Apokalypsebilder mit der die päpstliche Krone tragenden babylonischen Hure erst 1522 in der sogenannten Septemberbibel (d. h. in dem ersten Druck der Übersetzung des Neuen Testaments Luthers) erschienen sind.

28,2. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 165, 19 ff.

29,1. F. Lippmann, Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche rc. Berlin, Grote. 1895. Fol. S. 2.

29,2. Betreff der französischen Gebetbücher cf. von Seidlitz, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 1884. V, S. 144. — Wegen der venetianischen sehr frei gehaltenen Kopie siehe Passavant, Peintre-graveur. Tome V, p. 86, Nr. 63.

32,1. Wenigstens einen orientierenden, kurzen Einblick gewährt, was Fritz Baumgarten, Zeitschrift f. bildende Kunst 1898/99 = N. F. Bd. 8, S. 28 ff.: „Ölberg und Osterspiel in Südwestdeutschland“ mitteilt. Es ist dort von dem Freiburger Osterspiel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts die Rede.

32,2. Über die Herausbildung des Motives durch Schongauer cf. Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888, S. 41 ff.

34,1. Ein von dem Maler Hans Pleydenwurff in Nürnberg 1462 für Breslau übernommener Altar bot auf einem seiner Flügel diese Darstellung; eine Abbildung davon findet sich bei Henry Thode, „Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert“. Frankfurt a. M. 1891. Taf. 17.

34,2. Schon Sandrart, der die Blätter in der Sammlung des Kaisers Rudolf in Prag kennen lernte, rühmt sie in seiner „Teutschen Akademie“ nach Gebühr.

37,1. Die Verse hatte der Mönch des Ägydienklosters in Nürnberg Chelidonius verfaßt. —

Die Stelle über das Einbinden der Passionen findet sich in Anton Tuchers Haushaltungsbuch (1507 bis 1517), hrsg. von Loose für den litterarischen Verein in Stuttgart, 1877, S. 91.

37,2. Nur die Anbetung der Hirten nimmt sich aus, als ob eine ältere Komposition verwertet wäre.

38,1. Schon für die kleine Holzschnittpassion war diese Auffassung gewählt worden, Dürer hat aber davon nicht befriedigt den bereits geschnittenen Stock durch einen anderen in der oben charakterisierten Darstellung ersetzt. Cf. R. v. Retberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, Nr. 166.

42,1. P. Richer, „Le lepreux d'Albert Dürer, 1513" in Nouvelle Iconographie de la Salpétrière. Paris 1888, I, p. 42 ff.

44,1. Abgedruckt sind diese Verse bei Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 87 ff.

44,2. Das Blatt befindet sich in der Kunsthalle in Bremen, Lippmann, II, Nr. 117.

46,1. Melanchthon, elementorum rhetorices libri duo vom Jahre 1531 im letzten Kapitel. Cf. meine Notiz über die Stelle: Kunstchronik, herausgegeben von Thieme und Graul. Lpz., Seemann, 1898/99, N. F. X, Sp. 503 ff.

52,1. Die Blätter dieses hochbedeutenden Meisters haben sich meist nur in einem einzigen Abdruck erhalten, wovon das Kupferstichkabinett in Antwerpen die größte Anzahl besitzt. Sie sind sämtlich in dem von der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft herausgegebenen Werke „Der Meister des Amsterdamer Kabinetts mit Text von Max Lehrs" veröffentlicht. Über Gemälde, die ihm jetzt zugewiesen werden, siehe Ed. Flechsig, „Der Meister des Hausbuches als Maler" in Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 8, 1897, S. 8 ff.

52,2. Man vergleiche vor allem „Handbücher der Königlichen Museen in Berlin. Der Kupferstich von Friedrich Lippmann", 2. Aufl., Berlin 1896.

53,1. Da man den vollen Eindruck der künstlerischen Absichten gerade in diesem Falle nur vor einem wirklich guten Abdruck gewinnen kann, so wurde von einer Abbildung, die man wohl erwarten könnte, abgesehen.

57,1. Die an dem Kronleuchter des Kaisers Barbarossa in Aachen sich befindenden Zeichnungen hat man in unseren Tagen in Abzügen vervielfältigt.

58,1. In Italien steht es in dieser Hinsicht etwas anders. Schon Marc Anton, der bedeutendste italienische Stecher des 16. Jahrhunderts, sticht meist nach Handzeichnungen Raffaels, und viel kopiert er auch nach Dürer. In Deutschland dagegen verlegen sich nur untergeordnetere Meister darauf, fremde Vorlagen nachzubilden oder gestochene Blätter zu vervielfältigen.

58,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 287,15 ff.

58,2. Der Dresdner Altar stammt aus der Stiftskirche in Wittenberg. Cf. K. Woermann, Katalog der k. Gemäldegalerie zu Dresden, große Ausgabe, 3. Aufl., 1896, S. 606 f.

60,1. Auch ein „Salvator mundi" in Halbfigur mit einer gläsernen Weltkugel in der Hand gehört hieher. Cf. Thausing, Dürer, 2. Aufl., I, S. 304. Das Bild wurde ehemals für die letzte unvollendete Arbeit Dürers gehalten. Jetzt befindet es sich in der Sammlung Felix zu Leipzig.

60,2. Beide Porträts in der Soldanschen Publikation mit Supplement. Da das Bild von 1497 wesentlich ältere Züge aufweist als das von 1490, so spricht auch dies dafür, daß das frühere Porträt wirklich in dem Jahre 1490 und nicht vier Jahre später gemalt worden ist.

60,3. Henry Thode, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XII, 1891, S. 23 ff. hat dies nachgewiesen. Nachbildungen beider Exemplare finden sich in der Soldanschen Publikation und dem dazu gehörenden Supplement.

62,1. Cf. Jakob v. Falke, Kostümgeschichte der Kulturvölker. Stuttgart, Spemann, S. 269 ff.

62,2. Oswald Krell gehörte, wie neuerdings festgestellt wurde, zu einem Nürnberger ehrbaren Geschlecht. 1497 wird er zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, weil er in Gemeinschaft mit einem andern einen ehrsamen Bürger in einem Fastnachtsspiel als Narren verspottet hatte. Später lebte er als ein angesehener Kaufherr zu Lindau im Bodensee. Th. Hampe, „Oswald und Kaspar Krell" in „Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum". Jahrgang 1896, S. 23 ff.

62,3. In der Tucherschen Familie scheint es damals Sitte gewesen zu sein, sich porträtieren zu lassen. Schon aus dem Jahre 1478 kennen wir das Porträt der Ursula Hans Tucher in Cassel, das man dem Wolgemut zuweist. Das ihres Mannes hat sich nicht erhalten, es war aber sicherlich ebenso gut vorhanden, wie wir ein solches für Niclas Tucher, ihren Stiefsohn, voraussetzen dürfen, dessen Frau, Namens Elisabet, auf dem anderen Casseler Bild dargestellt ist. Waldau erwähnt ferner (Beiträge III, S. 463), daß ein von Dürer gemaltes Porträt von Martin Tucher und seiner Frau an Lord Arundel verkauft worden sei. So können wir also neben den vier erhaltenen Tucherporträts noch das Vorhandensein von vier anderen annehmen. Thausing, Dürer, 2. Aufl., I, S. 82 wollte alle drei im Texte genannten Porträts ebenfalls Wolgemut zuschreiben, er fand aber wenig Zustimmung. Auf dem Bild der Elisabet Tucher in Cassel hat man seitdem unter dem Firnis das Monogramm Dürers entdeckt. Cf. Osc. Eisenmann, Katalog der Gemäldegalerie in Cassel. Cassel 1888, Nr. 3.

64,1. Cornelius Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Archivalische Forschungen. Dresden 1897, Heft II, S. 35 ff.

66,1. Des Gegensatzes halber vergleiche man das in seiner Art hübsche Bildchen Cranachs „Nackte Faunsamilie" in Donaueschingen. Wie äußerlich ist dort im Vergleich mit Dürer das Thema erfaßt! Es kennzeichnet die Situation nichts, was einen besonderen Stimmungsgehalt verriete.

66,2. Carl Justi, Diego Velasquez. Bonn 1888, II, S. 363 ff.

67,1. Stymphalische Vögel (eigentlich ist nur eine Figur noch erhalten) in derselben Bildung finden sich auf einer vor einigen Jahren in Rom zum Vorschein gekommenen Darstellung dieses Abenteuers. Das Bild gehörte noch dem 15. Jh. an. Chr. Hermann Ulmann, Die Thaten des Herkules, Wandgemälde im Palazzo di Venezia in Rom. München 1894, S. 7 u. Tf. XI. Ein ähnlich gebildetes Fabelwesen ohne Zusammenhang mit jener mythologischen Scene trifft man mehrfach auf italienischen Werken jener Zeit in rein dekorativer Verwendung, wie es scheint. Verwandte Gestalten halten auch an dem Sebaldusgrab in Nürnberg die in der Mitte des Aufbaues angebrachten Leuchter.

68,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 316,4 ff.

69,1. Daß Dürer damals sich schon allgemeiner Anerkennung zu erfreuen hatte, bestätigt eine Stelle Wimpfelings, in dessen „Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora". Die Schrift erschien um 1505 als ein erster Versuch einer deutschen Geschichte. In ihr hat Kap. 68 neben den Namen einiger anderer Künstler auch der Dürers eine Stelle gefunden: „Ejus (nämlich Schongauers) discipulus Albertus Durer et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est et Nurembergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasii et Apellis tabulae. Daß Dürer Schüler Schongauers gewesen sei, ist ein Irrtum, der, einmal ausgesprochen, sich lange erhielt.

69,2. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 19 ff.

69,3. Eben im Jahre 1505 vollendete er seine berühmte Madonna für die Kirche S. Zaccaria in Venedig.

70,1. Joseph Neuwirth zur zweiten Reise Dürers nach Italien in Zeitschrift für bildende Kunst, hrsg. von Lützow, 1886, XXI, S. 87 ff.

70,2. cf. l. c. S. 260 f. Da Dürer sagt „der Doge und der Patriarch", so wird man mit Neuwirth an den venetianischen Patriarchen Antonius Surianus und nicht mit Thausing an den bekannten Patriarchen und Kunstfreund Domenico Grimani zu denken haben, da letzterer Patriarch von Aquileja war und in Venedig nur seinen Sitz hatte. Der damalige Doge war Leonardo Loredano, den wir ebenfalls als einen Freund der Künste kennen.

73,1. Das Bild befindet sich in der Bildersammlung des Palazzo Barberini in Rom.

73,2. Thausing, Dürer, 2. Aufl., I, S. 349 f. Wie ich zu spät bemerkte, bestreitet Bernhard Berenson, Lorenzo Lotto, an essay in constructive art criticism. New York 1895, p. 15 diese Ähnlichkeit.

73,3. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 298,1 ff. Daß Plato hereingezogen ist, beruht auf einem Mißverständnis, das aber für Dürer nahe lag.

73,4. Nächstes Vorbild waren wohl florentinische Wappen-Schilde, wie wir einen an Or San Michele sehen, wo das Wappen inmitten verwandter in ein Rund eingezeichneter Geflechtsmotive steht (cf. Marcel Reymond, La sculpture Florentine. Première moitié du XV. s., Florence 1898 p. 206), in letzter Instanz aber stammen die Geflechte sicherlich aus dem Dekorationssystem, das die Langobarden ausgebildet hatten, und zwar lehnen sie sich an das sogenannte Korbbodengeflecht an (cf. Zimmermann, Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, S. 7).

74,1. „Sentilom" nach venetianischer Aussprache statt „gentiluomo" der Edelmann, cf. „Sambellin" statt „Giovanni Bellini".

75,1. Nach Madrid gelangten die Tafeln als Geschenk der Königin Christine von Schweden. Als sie die Regierung niedergelegt und das Land verlassen hatte, ordnete sie im Oktober 1654 von Antwerpen aus an, daß die beiden Stücke mit anderen Gemälden ihr nachgesendet werden sollten. Nach dem Norden waren sie aus der Kunstkammer des großen Dürersammlers Kaiser Rudolf II. zu Prag von den Schweden entführt worden. Cf. Olof Grandberg, La Galérie de tableaux de la reine Christine de Suède. Stockholm 1897, p. 47. Schon diese äußere Geschichte der Bilder würde gegen Thausings Annahme entscheiden, daß die Florentiner Exemplare die Originale seien.

77,1. Robert Vischer hat in der Münchner Allgemeinen Zeitung 1886, Nr. 74, S. 1084 nachgewiesen, daß zwei von den Reliefs der Begräbniskapelle der Fugger in der Annakirche zu Augsburg auf Entwürfe Dürers zurückgehen, und zwar kommen hiefür die Skizzen zu unseren beiden Darstellungen in Betracht, welche unten je einen Leichnam aufweisen. Sie befinden sich in der Hausmannschen Sammlung zu Braunschweig, Lippmann, II, Nr. 140 und in dem Beuth-Schinkel-Museum in Berlin. Thausing hatte die beiden liegenden Gestalten seltsamer Weise als den Leichnam Christi und den schlafenden Simson erklärt (Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, S. 59 f.). Dürer

hat jene Entwürfe also mit der für eine selbständige Darstellung der beiden Scenen passenden Veränderung noch einmal verwertet. Nunmehr ist auch klar, worauf der Passus des Verzeichnisses der Imhofschen Sammlung von 1588, Nr. 5: „Der Herren Fuggo (sic) Begräbnis grau in grau" geht (Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, S. 79). Vischer ist diese Notiz entgangen. Daneben werden dann die beiden anderen Arbeiten unter Nr. 22 ebenfalls aufgeführt: „Ein schwarz zuthuendes Täfelein", also ein Diptychon, „hat Albrecht Dürer mit kleinen Figuren Samsons Historie und des Herrn Christi Auferstehung gemahlt". Über die Fuggersche Grabkapelle cf. „Adolf Weinbrenner, Die Geburtsstätte der Renaissance in Deutschland" in „Festgabe zum Jubiläum der vierzigjährigen Regierung des Großherzogs Friedrich von Baden, dargebracht von der technischen Hochschule in Karlsruhe." Karlsruhe 1892, S. 75 ff.

78,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 47.

78,2. l. c. S. 53,4 ff.

78,3. l. c. S. 21,26 ff.

78,4. Wie es damit gehalten wurde, ersehen wir aus einer Stelle der Korrespondenz l. c. S. 47, wo Dürer an Heller schreibt: „Und sonderlich will ich Euch das mittler Blatt mit meiner eignen Hand fleißig malen. Aber nicht desto minder seind die Fliegel auswendig entworfen, das von Steinfarb wird, habs auch untermalen lassen."

80,1. l. c. S. 57,25.

82,1. Man vergleiche für solche Darstellungen die allbekannte Rosenkranztafel von Veit Stoß in dem Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

84,1. Dürer hatte so Gelegenheit, jene Darstellungen mit dem Altarbild in einen inneren Zusammenhang zu bringen. Die wieder aufgefundenen Reste jener Glasgemälde befinden sich jetzt in dem Berliner Kunstgewerbemuseum. Zeitschrift der bildenden Kunst. Kunstchronik 1891/92, N. F. III, S. 25 ff.

84,2. Die beiden Kaiserbilder werden jetzt in dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt. — Die Madonna ist die sogenannte Madonna mit der angeschnittenen Birne in Wien vom Jahre 1512.

84,3. Diese Zeichnungen erwarb jüngst das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg.

88,1. „Universa terricula et phantasmata, quae tibi velut in ipsis Averni faucibus occurrunt, pro nihilo ducenda esse exemplo Aeneae Virgilianae". Hermann Grimm (Preußische Jahrbücher, Bd. 36, S. 546 = Hermann Grimm, Essays 3. Folge, S. 374) hat zuerst auf diesen Zusammenhang des Stiches mit dem Andachtsbuch des Erasmus hingewiesen. Die erste Auflage des Buches erschien vielleicht schon 1503.

88,2. Über Stöffler cf. Ludwig Geiger, Renaissance und Humanismus, S. 495 ff.

88,3. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 164,27.

90,1. Friedrich Lippmann, Der Kupferstich, 2. Aufl., 1896, S. 52.

90,2. Cf. Konrad Lange, Albrecht Dürer in „Die Grenzboten", 1892, Januar. Auch als Separatabdruck erschienen. Neuerdings hat Strygowsky, wohl einen hingeworfenen Gedanken Thausings (Dürer, 2. Aufl., II, S. 228 Anm.) aufgreifend, wieder eine recht davon abweichende Auffassung geäußert in der Schrift „Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio", 1898, S. 122: „Wie die sinnende Frau dasitzt, ist sie die Verkörperung des trauernden Bürgerhauses. Das magische Quadrat zeigt in seinen symmetrisch gruppierten Zahlen das Todesdatum der Mutter, darüber Sanduhr und Todesglocke". Vergleiche dazu Carl von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, 1891, S. 108. Daß das Todesdatum der Mutter Dürers, 17. Mai, in den Zahlen 17 und 5 der Tafel sich findet, wäre, abgesehen von wenigen Eingeweihten, für jeden andern Betrachter des Blattes eine recht versteckte Anspielung, auch wenn die Ziffern an auffallender Stelle der Tafel ständen. Das ist aber nicht der Fall, man muß sie erst durch Addition von 16 + 1 oder 13 + 4 oder 10 + 7 oder 11 + 6 und 3 + 2 herausfinden, wobei 17 viermal und 5 nur einmal erscheint. Überdies bleibt es ganz dem Zufall überlassen, ob man auf den Gedanken verfällt, gerade die oben herausgeschriebenen Zahlen mit einander zu verbinden. Irgend welche Andeutung, daß man dies thun solle, ist nicht gegeben, denn die Ziffern 16 + 1 u. s. w. stehen diagonal in verschiedener Weise zu einander, die Ziffern 3 + 2 dagegen wagerecht nebeneinander. Über das Zahlenquadrat cf. die Anmerknng 91,4.

91,1. Jacob Burckhardt, Der Cicerone in dem Abschnitt: Antike Skulptur, Musen.

91,2. Von Bezold, Geschichte der deutschen Reformation, S. 688.

91,3. Cicero Tuscul. I, 33. — Denselben Gedanken giebt auch die Unterschrift wieder, die wir auf der Melancholie des Nürnberger Kleinmeisters Virgil Solis (1514—1562) lesen. Sie lautet: Omnes melancholici studium sine fine pererrant, Hac generis celebres parte fuere viri. Durch Dürer war jene Vorstellung populär geworden. In Jost Ammans (1539—1591) Wappen und Stammbuch stehen unter der Gestalt der Melancholie folgendermaßen beginnende Verse: Hienauß, dortnauß mein Sinn sich lenkt Und manche seltsam Kunst erdenkt, Bist du mein Freund, thu mich nicht irren, Sonst wirst du mir mein Hirn verwirren ꝛc. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, VI, 107.

91,4. Die Zahlen der Dürerschen Tafel ergeben senkrecht, wagrecht wie in der Diagonale immer die Ziffer 34. Cf. über das „Zauberquadrat“ Siegmund Günther, Geschichte des mathematischen Unterrichts im deutschen Mittelalter bis zum Jahre 1525, Berlin 1887 (= Bd. III der Monumenta Germaniae paedagogica, herausgegeben von Karl Kehrbach), S. 35 Anm. und S. 356. Über diese eine Aufgabe aus dem Gebiete der Zahlenlehre darstellenden Quadrate hatte der Grieche Manuel Moschopulos (Ende des 14. Jh.) einen Traktat geschrieben, der im Abendlande wohl durch die Flüchtlinge bekannt wurde, die nach dem Fall von Konstantinopel aus der Levante herüberkamen. In Deutschland begegnen wir, wie Günther hervorhebt, der Kenntnis davon zuerst bei Dürer und zwar hat seine Tafel nicht dieselben Zahlen wie die des Moschopulos. Er hat also, wie es scheint, eine selbständige Lösung einer solchen Aufgabe gegeben. Daß man diesen Quadraten im Orient magische Kräfte noch jetzt zuschreibt, ersieht man aus Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter, deutsche Übersetzung, II, S. 92. Dort wird erzählt, daß ein ägyptischer Zauberer dem Knaben, den er zu seinem Experiment verwendete, ein solches neun Zellen aufweisendes Quadrat in die Hand zeichnete. Dürers Quadrat hat 16 Zellen.

91,5. Um einer solchen Vorstellung für jene Zeit leichter Raum zu geben, vergleiche man, daß man im Mittelalter neben den sieben freien Künsten auch „sieben mechanische Künste“ unter den Schutz der Musen stellte. Cf. Julius v. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1896, XVII, 1. S. 84 und dazu l. c. S 69 den Holzschnitt Burgkmairs, auf dem im Mittelpunkte die sieben artes liberales in allegorischen Figuren unterhalb der Musen vorgeführt werden, während an den Seiten die sieben artes mechanicae den sieben Schöpfungswerken gegenübergestellt sind: nämlich Bekleidungskunst (man halte daneben, daß die Alten Minerva die Kunst des Webens erfinden ließen), Ackerbau, Architektur, Kriegswesen und Jagd, Handel, Kochkunst, Metallbereitung. Der Holzschnitt feiert Wien als die Pflegerin aller dieser Künste. Die Zusammenstellung geht auf den Humanisten Celtes († 1508) zurück. Man vergleiche auch Max Allihn, Dürerstudien, 1871, S. 110.

Eine Vergleichung der ganz anders gearteten Darstellung der „Philosophie“ von 1502 bestätigt gleichfalls obige Annahme. Daß wir in der „Melancholie“ eine Gestalt vor uns haben, die wissenschaftliche Thätigkeit symbolisiert, kann keinem Zweifel unterliegen, und doch fehlt ihr jegliches Attribut, das auf die Philosophie hinwiese, wie sie gewöhnlich die „Wissenschaft“ vergegenwärtigt. Unsere Melancholie enthält weder einen Hinweis auf das trivium und quadrivium, noch auf die Männer der Wissenschaft, deren Namen jener älteren Darstellung Dürers beigeschrieben sind. Dies führt notwendig darauf, den vorhandenen Attributen obige Deutung zu geben.

91,6. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 291,18, 307,25 f.

92,1. Ein sehr sorgfältig ausgeführtes Studienblatt zu dem Köpfchen hat sich im Britischen Museum erhalten, was bisher übersehen wurde. Lippmann, Bd. III, Nr. 249. Es galt die Wirkung von auffallendem Lichte und von Reflexlicht zu fixieren. Cf. Zucker in Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 21, S. 374 f.

93,1. Anton Tuchers Haushaltungsbuch (1507 bis 1517). Herausgegeben von W. Loose, 1877 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 134), S. 126.

95,1. Der Weiskunnig, Ausgabe im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1888, Bd. VI, S. 66 ff.

95,2. Bei Gelegenheit dieser persönlichen Berührung des Kaisers mit dem Künstler sei eine Bemerkung über eine bekannte Düreranekdote eingeschaltet. Die dem Kaiser in den Mund gelegte Äußerung, daß er aus jedem Bauern einen Edelmann, aber aus keinem Edelmann einen solchen Künstler wie Dürer machen könnte, beruht auf späterer Erfindung. Die Anekdote, in deren Zusammenhang sie vorkommt, wird in zwei ganz verschiedenen Versionen erzählt und zwar sollte nach der älteren der Edelmann dem Künstler nicht die Leiter halten, sondern sogar ihn auf seinen Rücken steigen lassen, was Maximilian unmöglich einem Edelmann hätte zumuten können. Thausing, Dürer, 2. Aufl., II, S. 169 ff. Eine Darstellung der Scene ist als Titelkupfer beigegeben dem Werke „Allgemeine Weltgeschichte, bearbeitet von C. v. Rotteck“, Bd. VI. Das Buch hat viele Auflagen erlebt und so wesentlich zur Verbreitung der Erzählung beigetragen.

95,3. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, I, 1883, S. 173.

95,4. Eine Abbildung der Blätter bei H. Knackfuß, Tizian. 1897, S. 20 ff.

95,5. Cf. Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., I, S. 380 ff.

96,1. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses ist der Triumphzug Bd. I, 1883, die Ehrenpforte Bd. IV, 1886, reproduziert.

96,2. Siehe Freydal, Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, hrsg. von Quirin v. Leitner. Wien 1880—1882, S. XIV, wo zum erstenmale der Plan des umfassenden

Cyklus dem innern Zusammenhang nach klargelegt ist.

96,3. Freydal ist Maximilian selbst. Eine Erklärung des Namens ist bis jetzt nicht geglückt.

96,4. Theuerdank, d. h. jemand, der an Abenteuer denkt und darauf sinnt. Natürlich ist wieder Maximilian gemeint.

96,5. Triumphzug und Ehrenpforte zusammen sollten nach Anordnung des Kaisers als „Triumph“ bezeichnet werden, doch ist diese Benennung nicht populär geworden.

96,6. Zusammengesetzt bedecken sie eine Fläche von über drei Meter Höhe und nahezu drei Meter Breite.

98,1. Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik, N. F. Bd. 9, 1897/98, Sp. 265 f.

98,2. Eine neue Publikation des Werkes in dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1883, I. Über die älteren Ausgaben l. c. S. 180.

100,1. Eine Nachbildung des Wagens befindet sich darum auch in der Ausgabe der Opera Pirkheimers von Goldast von 1610.

100,2. Über alles, was das Gebetbuch angeht, ist jetzt ebenfalls zu verweisen auf das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. III, 1885. — S. 88 f. sind die bisherigen Veröffentlichungen der Zeichnungen aufgezählt. — Die Zeichnungen waren, wie bei dieser Gelegenheit bemerkt sein mag, nicht dazu bestimmt, vervielfältigt zu werden. Sie sollten lediglich das eine Exemplar schmücken.

101,1. Diese Besançoner Blätter sind l. c. veröffentlicht.

104,1. Brief an Felix Frey: Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 70.

105,1. Ist der Widder etwa eine Erinnerung an Dan. 8,3 ff.?

108,1. Man vergleiche die kandelaberartigen Säulen auf Blatt 14, 33 und 41 der Hirthschen Ausgabe der Zeichnungen des Gebetbuches.

109,1. Der Brief der Charitas Pirkheimer ist abgedruckt in dem kleinen Büchlein „Zum Andenken Wil. Pirkheimers. Nürnberg, Campe“ S. 49 ff.

114,1. Vergleiche hiefür Springer, Dürer, S. 86 ff.

118,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 103—179.

118,2. l. c. S. 112,6 ff.

118,3. l. c. S. 117,14 ff.

118,4. l. c. Die Identifizierung des „Markgrafen Hans“ des Tagebuches mit dem im Texte genannten Markgrafen „Johann von Brandenburg-Ansbach“ verdankt man Kalkoff, Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 461.

118,5. Roger van der Weyden aus Tournay wurde 1436 als Stadtmaler nach Brüssel berufen, wo er 1464 starb. — Hugo van der Goes, thätig zu Gent, starb 1482.

119,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 123,16.

120,1. l. c. S. 129,16. Über die noch erhaltene Beschreibung der Schaustellungen und übrigen Dekorationen cf. „Karl Hegel, Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen, von A. Dürer gesehen und von H. Makart gemalt“ in Sybels historischer Zeitschrift 1880, Bd. 44, S. 457 ff.

120,2. l. c. S. 132,15.

120,3. l. c. S. 136,4.

120,4. l. c. S. 140,11 ff.

120,5. l. c. S. 155,12 ff.

122,1. Nur das Mittelbild ist bekanntlich noch dort. Die Flügel kamen Anfang dieses Jahrhunderts fast vollständig nach Berlin; die damals zurückgebliebenen Gestalten von Adam und Eva sind jetzt in der Brüsseler Galerie aufgestellt.

122,2. Die Silberstiftzeichnung des Löwen befindet sich jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Eine Nachbildung davon giebt das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses, IV, S. 319.

122,3. Lange und Fuhse, l. c. S. 169 f.

122,4. l. c. S. 171,3.

122,5. l. c. S. 176,2. König Christians Gemahlin Isabella, die Schwester Karls V., schloß sich bekanntlich ihrem Gatten folgend der reformatorischen Bewegung an. Am Gründonnerstag 1524 ließ sie sich auf der Burg zu Nürnberg von Osiander das Abendmahl in beiderlei Gestalt reichen.

123,1. Die Zeichnung Dürers von Erasmus, die sich erhalten hat, ist abgebildet Lippmann, IV, Nr. 361 (Sammlung Bonnat in Paris).

123,2. Über Grapheus vergleiche man auch den Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie.

124,1. Der Entwurf der Kreuzschleppung von 1520 befindet sich in Florenz.

124,2. Quentin Massys starb 1530. Daß er, wie eine allbekannte Überlieferung will, in seiner Jugend das Schmiedehandwerk geübt habe, ist wohl Legende.

125,1. In demselben Jahre begann der damals vierundzwanzigjährige Holbein d. j. seine nicht auf uns gekommenen Malereien in dem Baseler Rathaussaale. Für die ganze Arbeit sollte er 120 Gulden erhalten. Als er im nächsten Jahre mit drei Wänden fertig war, meinte er, jetzt schon der Zahlung Entsprechendes geleistet zu haben, worauf auch der Rat im Hinblick auf seine Bilder ohne Schwierigkeit einging. Nur geringfügige Bruch-

stücke sind erhalten. Die Wandmalerei galt im Norden, wie es scheint, als etwas Untergeordnetes, wenigstens äußerte man sich in Basel von seiten des Rates im Jahre 1538 dahin, daß Holbeins Kunst mehr wert sei, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle". Alfred Woltmann, Holbein, 2. Aufl., I, S. 459. Ähnliche Anschauungen dürfen wir wohl für Nürnberg voraussetzen. Wie anders dachte man da in Italien!

125,2. Publiziert ist das Sir. J. C. Robinson in London gehörige Blatt jetzt auch bei Lippmann, Bd. IV, Nr. 407. Alles auf die Malereien dieser Südwand des Saales Bezügliche findet sich bei E. Mummenhoff, Führer durch das Rathaus zu Nürnberg, 1896, S. 58 f. kurz erörtert.

125,3. Publiziert ist der in der Werkstatt Dürers ausgearbeitete Entwurf in dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. IV, 2, S. I zu Nr. 3041.

126,1. Cf. die Studie „Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance" von Richard Förster im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, VIII, 29 ff. 89 ff.

126,2. Die lateinischen Bezeichnungen sind den Figuren der Skizze von fremder Hand beigeschrieben.

126,3. Invidia: bei Apelles war diese Figur wegen des Geschlechtes des Wortes (φθόνος) ein Mann.

128,1. Das Porträt ist nicht bekannt. Das in Pommersfelden befindliche Exemplar eines Porträts des Bischofs Georg scheint einfach eine Fälschung zu sein. Cf. Theodor v. Frimmel, Verzeichnis der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheidschem Besitze, 1894, Nr. 157.

129,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 297,14 ff.

130,1. P. Kalkoff, Die Depeschen des Nuntius Aleander vom Wormser Reichstage 1521, 2. Aufl., S. 243.

130,2. Die Handzeichnung zu dem Porträtstich von 1523 befindet sich im Louvre, Lippmann, Bd. III, Nr. 329.

130,3. Nachbildung bei Lippmann, Bd. II, Nr. 142.

131,1. Nachbildung des bei Valton in Paris befindlichen Blattes bei Lippmann, Bd. IV, Nr. 387.

132,1. Man muß bei diesem Distichon im Auge haben, daß der Ausdruck „das Wort Gottes" in jenen Tagen das Schlagwort derer war, die dem römischen Kirchenwesen entgegentraten. Die Verse knüpften offenbar an die bekannte Devise des Kurfürsten an, mit der er seine Stellung in dem gegen das Papsttum entbrannten Kampfe kennzeichnete. Auch auf der während seines Aufenthaltes in Nürnberg im Jahre 1522 geprägten Denkmünze lesen wir als Umschrift „Verbum dei manet in aeternum". Zeitschrift für Kirchengeschichte, hrsg. von Brieger und Beß, Bd. XX, S. 233 (von Bezold). Auf einem Porträt des Fürsten in der Eremitage in Petersburg liest man über unserem Distichon noch obige Devise. Eine Abbildung des Porträts findet sich in „von Bezold, Geschichte der deutschen Reformation", S. 300.

134,1. Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., I, S. 358.

134,2. Lippmann, Bd. I, Nr. 87.

134,3. Lippmann, Bd. III, Nr. 296.

134,4. Über Johann Kleberger vergl. Thausing, Dürer, 2. Aufl., II, S. 271.

136,1. Aus der folgenden Zeit bis zu des Meisters Tod kennen wir nur noch einige Zeichnungen.

138,1. Der Kopf des Paulus ist abgebildet Lippmann, Bd. I, Nr. 80, der des Marcus Bd. I, Nr. 72, der des Petrus Bd. IV, Nr. 369. Alle drei tragen das Datum 1526. Die ganze Figur des Johannes (Lippmann, Bd. IV, Nr. 368) wurde 1525 entworfen. Die Handzeichnung zu dem Kopfe des Petrus widerlegt die Annahme Thausings (Dürer, 2. Aufl., II, S. 275), daß der Kopf des dreiundneunzigjährigen Mannes aus den Niederlanden als Vorlage gedient habe.

138,2. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 64 f.

138,3. Mitteilungen über die Verhandlungen, welche wegen Abtretung der Bilder geführt wurden, giebt J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte von Nürnberg (I) 1860, S. 12 und II, 1862, S. 41 ff.

138,4. J. Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnbergs aus dem Jahre 1547, herausgegeben von G. W. K. Lochner, 1875 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgegeben von Eitelberger v. Edelberg, X), S. 133, Nr. 41.

139,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 299,23 f.

140,1. l. c. S. 247,7 ff. cf. auch S. 228,31 ff.

140,2. l. c. S. 362,33.

140,3. Für ultramontane Wertung von Kunstwerken ist es höchst bezeichnend, daß man bei diesen Apostelbildern von einem „Niedersteigen von den hohen Mysterien und den herrlichen Blüten und Früchten des Christentums" sprechen kann. „Franz Bole, Sieben Meisterwerke der Malerei mit einer prinzipiellen Erörterung über den Einfluß des Christentums auf die Kunst. Brixen 1893", S. 91. Bole hat sich aber wenigstens nicht der Wahrnehmung verschlossen, daß die Gestalten durchaus zeitgeschichtlich bedingt sind. — Über die Thatsache, daß Petrus neben Paulus in so be-

zeichnender Weise zurücktritt, glaubte der Prälat Dankó in Gran mit dem horazischen Vers: pictoribus atque poëtis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas hinwegzukommen (Tübinger Quartalschrift 1888, LXX, S. 282). Auch von anderer Seite wurde ihm dann dieses schlagende Argument nachgesprochen.

142,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 92,26.

142,2. Die wichtigsten Belege für Abschn. XVI finden sich in dem Schriftchen: „M. Zucker, Dürers Stellung zur Reformation. Erlangen 1886" in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt. Cf. dazu auch Beiträge zur Bayrischen Kirchengeschichte, herausgegeben von Th. Kolde. 1895, S. 275—280.

142,3. Für verschiedene hier in Betracht kommende Punkte hat P. Kalkoff in seinen Mitteilungen „Zur Lebensgeschichte Dürers" (Repertorium für Kunstwissenschaft 1897, XX, S. 443 ff.) neue wichtige Aufklärungen beigebracht.

143,1. Daß der bisher unbekannte „Vicarius" des niederländischen Tagebuches Dürers (Lange und Fuhse l. c. S. 176, 12) niemand anderes sei als eben Wenceslaus Linck, der Amtsnachfolger von Staupitz, der gerade damals auf einer Visitationsreise in den Niederlanden sich befand, ist eine glückliche Beobachtung P. Kalkoffs (Repertorium für Kunstwissenschaft 1897, Bd. XX, S. 449 f.).

143,2. Cf. auch hierüber die Ausführungen P. Kalkoffs in dem Repertorium für Kunstwissenschaft XX, S. 453.

143,3. Über die Predigten des Niclaes Peeters cf. J. G. de Hoop-Scheffer, Geschichte der Reformation in den Niederlanden. Deutsch von Gerlach. Leipzig 1886, S. 71 ff.

143,4. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 161 ff.

143,5. Derselbe Gedanke wird auch von Hans Sachs zu dem 15. Bilde der Anfang 1527 erschienenen Osiandrischen Flugschrift: „Eine wunderliche Weissagung von dem Pabsttum" ausgesprochen:

> Der Bapst macht viel gesetz und gepot
> Zu halten bei dem ewigen todt,
> Ding, die Gott nie geheissen hat,
> Das kommet aus des Teuffels radt.

Cf. Waldemar Kawerau, Hans Sachs und die Reformation, S. 72.

143,6. Daß Dürer hierüber so genau unterrichtet war, ist um so weniger befremdlich, da auch in der 1493 erschienenen Schedelschen Chronik zu dem Abschnitt „Huß" das Bild Wiclifs, und zwar nur dieses als Illustration gegeben ist. — Übertragen war der bildliche Schmuck der Chronik bekanntlich Wolgemut und dessen Stiefsohn Pleydenwurff.

144,1. Schwebt etwa hier Dürer die volkstümliche Anschauung vor, daß die Wunden eines Ermordeten aufs neue zu bluten beginnen, wenn der Mörder vor die Leiche geführt wird?

144,2. Cf. P. Kalkoff, Repertorium für Kunstwissenschaft XX, S. 455 ff.

144,3. Das Fragment ist mitgeteilt: Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 379.

144,4. Dies that z. B. Thausing, Wiener Kunstbriefe. 1884, S. 115 ff.

145,1. „hat sich erhoben": Dürer schrieb „hat sich erhebst".

145,2. „sie ehren" fehlt in der Aufschrift.

145,3. A. v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers. Nördlingen 1860, S. 281.

146,1. Die Handzeichnung zu dem Holzschnittporträt des Eobanus Hessus befindet sich jetzt in dem Britischen Museum. Lippmann Bd. III, Nr. 295. — Das Blatt, über das Eobanus Hessus hocherfreut war, ist überaus selten. Cf. Krause, Eobanus Hessus II, S. 47. Eine Abbildung giebt Charles Ephrussi, Albert Dürer et ses desseins. 1882. S. 334 nach der in den Graphischen Künsten 1879 S. 91 veröffentlichten Nachbildung. Eine andere Nachbildung giebt Ludwig Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland S. 469.

147,1. Cf. die Anm. S. 138,3.

148,1. Hartmann Schedels Weltchronik von 1493, deutsche Ausgabe S. CII^{verso}.

149,1. Cf. Thausing, Dürer. 2. Aufl. II, S. 299 f. — Erasmi opera Lugduni Batavorum. 1703. III, 1, p. 1075 epistola 957 (24. April 1528): Redditae sunt epistolae tuae, super alias aliae, quae mihi magno fuere solatio. Quid attinet Dureri mortem deplorare, quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo. Allatus est huc rumor, qui mire doctos exhilaravit etc. Man halte daneben, wie tief bewegt sich Luther bei Dürers Tod äußert. Der andere Brief (l. c. III, 2, p. 1139, ep. 1006) ist nicht datiert. Wir lesen dort: Dureri vicem vehementer doleo. Arbitror le legisse locum, in quo mentionem illius facio: Totum opus nunc absolutum est etc.

149,2. Daß diese Gedichte lediglich den berühmten Mann und Künstler feiern, ist nach der Lage der Dinge selbstverständlich. Obwohl Dürer von Anfang an die reformatorische Bewegung freudig begrüßte, hat er doch in den Gang der Ereignisse nie thätig mit eingegriffen. Bei dieser Gelegenheit sei auch bemerkt, daß Venatorius in seinem Epicedion nicht, wie in der Goldastschen Ausgabe der Werke Pirkheimers in dem dort gegebenen Abdruck des Gedichtes S. 49 zu lesen ist, Dürers „ingenium Christique fidem" rühmt, sondern daß er schrieb: „ingenium formaeque decus". Exemplare des ursprünglichen Druckes sind in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und in der Wiener Hofbibliothek vorhanden.

149,3. Der Brief Luthers an Hesse ist abgedruckt: Luthers sämtliche Werke 2c. Calw u. Stuttgart 1895. Briefwechsel bearb. von E. L. Enders. Bd. 6, S. 255 f.: „Alteras jam abs te literas accepi, una cum Epicedio Dureri, ita me praevenisti antequam responderem ad priores, quod certe non sperabam .... De Durero sane pium est optimo viro condolere, tuum vero est gratulari, ut quem Christus tam instructum et beato fine tulit ex his temporibus turbulentissimis et forte adhuc turbulentioribus futuris, ne qui dignus fuit non nisi optima videre, cogeretur pessima videre . quiescat igitur in pace cum suis patribus, Amen“. Der nicht datierte Brief ist April oder Mai 1528 geschrieben. An Wenceslaus Linck schreibt Luther am 12. Mai (l. c. S. 263): „Durerus et Volprachtus, optimi viri, rapi mihi videntur, ne videant mala ista furentia et impendentia. Undique bella minaciter impendent“.

149,4. Die Verse sind abgedruckt bei Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, S. 602 ff.

149,5. Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte. 2. Aufl. II, S. 39, Anm. 4, macht auf diese Stelle in der Cosmographia Pomponii M. aufmerksam.

149,6. Heumann, Documenta literaria, p. 47.

150,1. „Franz Bole, Sieben Meisterwerke der Malerei mit einer prinzipiellen Erörterung über den Einfluß des Christentums auf die Kunst.“ Brixen 1893, S. 92. In bekannter Verwertung des Briefes Wilibald Pirkheimers an Tscherte, auf den wir später noch zu sprechen kommen, lesen wir bei Bole: „Dürer gehörte zu denen, die ihr Heil weder im Glauben ohne die Werke, noch in den Werken ohne den Glauben suchten. Das aber heißt: er war Katholik. Es ist eben ein Unterschied zwischen dem in jeder Hinsicht tadellos korrekten Katholizismus und zwischen dem Abfalle von der katholischen Kirche“. Daß Dürer in Beziehung auf die Lehre von den guten Werken korrekt katholisch gedacht habe, will man nämlich aus den Worten des Tagebuches entnehmen, wo Dürer schreibt (Lange u. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 163,24 ff.): „Wir bitten dich, o himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederum gebest einem andern, der do dein heilige christliche Kirche allenthalben wieder versammel, auf daß wir alle rein und christlich wieder leben werden, daß aus unsern guten Werken alle Unglaubige, als Türken, Heiden, Calakuten zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen“ (cf. L. Kaufmann, Albrecht Dürer. 2. Aufl. S. 145). Wie es möglich ist, diese Worte, die doch nichts anderes bedeuten als „um unseres guten christlichen Wandels willen“, in der angegebenen Weise zu deuten, ist unerfindlich; Kaufmann aber ist der Ansicht, daß Dürer an dieser Stelle „der katholischen Lehre von den guten Werken einen besonderen Ausdruck“ gebe. Wenn eine Parallelstelle zu den an sich klaren Worten Dürers nötig wäre, so böte sie in der wünschenswertesten Fassung Erasmus in der Vorrede zu der Basler Ausgabe seines Enchiridions von 1518, wo er schreibt: „Efficacissima Turcas expugnandi ratio fuerit, si conspexerint in nobis elucere, quod docuit et expressit Christus“.

150,2. Cf. hierüber C. Chr. Hirsch, Geschichte des Interims zu Nürnberg 1750. S. 10 ff.

150,3. Auch in Wittenberg war dies bis zu diesem Jahre der Fall und zwar fiel jener Gebrauch in Wittenberg noch etwas später als in Nürnberg.

150,4. Christian Schuchardt, Lucas Cranach des älteren Leben und Werke. III, S. 270.

150,5. Schuchardt l. c. I, S. 207.

150,6. Schuchardt l. c. I, S. 175.

150,7. Schuchardt l. c. II, S. 146. Das dort aufgeführte Bild der h. Helena befindet sich in der Liechtensteinschen Galerie in Wien. Die h. Magdalena erwähnt Schuchardt l. c. III, S. 142.

150,8. Schuchardt l. c. I, S. 157.

150,9. Schuchardt l. c. III, S. 150.

150,10. Corpus reformatorum ed. Bretschneider. Vol. III, p. 194. Brief an Veit Dietrich vom 1. Dezember 1536: „Mitto tibi εἰκόνας Georgii et Christophori, tenuia opera, et inchoata potius quam absoluta, quales meminimus fuisse picturas non pessimas ante Durerum nostrum. Tibi tamen, ut spero, et caeteris amicis erunt voluptati. Nos delineavimus, alii colores addiderunt. Et Christophori picturam, quamvis tenuem, tamen Durerus, ut opinor, etiam laudasset. Hic non potui plura invenire exempla. Vellem aliquem apud vos coniungere haec poemata et addere venustas picturas. Lutherus volebat Georgium reddere Germanicis versibus ac coeperat. Sed postea inciderunt alia. Nunc non opinor ad interruptum opus rediturum esse. Si istic possent venuste excudi, sperarem multis ingeniosis adolescentibus gratum opus fore.“ So die in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Briefstelle. Für das Interesse Melanchthons an der bildenden Kunst zeugt auch, daß er einmal Entwürfe biblischer Darstellungen erwähnt, die er Cranach gegeben habe. Schuchardt, Cranach I, S. 81.

151,1. Eine Abbildung des Holzschnittes findet sich in „von Bezold, Geschichte der deutschen Reformation“ S. 826. Er gehört der Cranachschen Schule an.

151,2. Zucker, Dürers Stellung zur Reformation. 1886, S. 3 ff.

152,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 133,14 f. 135,2 f. 136,17 f.

152,2. So wendet die Sache L. Kaufmann in seinem Buche: „Albrecht Dürer“. 2. Aufl. 1887. S. 146.

152, 3. Die „Condemnation Lutheri des frommen Mannes“. Kurz vorher hatte sich Dürer schon gekauft „die Condemnatzen“. — Am 30. August 1519 hatte die Universität Cöln und am 7. November die Universität Löwen Luther verurteilt. Mit einem zustimmenden Briefe des damaligen Kardinals und nachmaligen Papstes Hadrian waren diese beiden Schriftstücke im Druck erschienen. Dieselben Schriftstücke mit einer Entgegnung Luthers waren dann 1520 dreimal gedruckt worden. Wahrscheinlich kaufte Dürer damals beide Schriften.

152, 4. Jul. Köstlin, Friedrich der Weise und die Schloßkirche zu Wittenberg. Festschrift 1892. S. 94 f.

152, 5. Schuchardt, Lucas Cranach. II, S. 91. An der Richtigkeit der Jahreszahl ist nicht zu zweifeln.

152, 6. Alwin Schultz, Die Legende von dem Leben der Jungfrau Maria, S. 78: „Die Darstellung mit dem Halbmond geht auf die Apokalypse zurück, der Name „Conceptio, immaculata conceptio“ für diese Darstellung erscheint jedoch völlig ungerechtfertigt“.

152, 7. Es ist das Blatt Bartsch Bd. VIII, S. 379, Nr. 50.

152, 8. Carl von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891, S. 189. Cf. auch Richard Muther, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München 1883, S. 62.

153, 1. Tübinger Theologische Quartalschrift. 1886, S. 135.

153, 2. Corpus Reformatorum II, p. 38, Nr. 678: Fuimus apud Pirchamerum hodie ego et Jonas, qui de te et causa honorifice sentit, sed est paulo vehementius iratus τῷ Ὀσιάνδρῳ.

153, 3. Carl Krause, Helius Eobanus Hessus, sein Leben und seine Werke. 1879, II, S. 46.

154, 1. Sträter, Literarische Rundschau. Aachen 1876, S. 201 und nach ihm Leopold Kaufmann, Albrecht Dürer. 2. Aufl. 1887, S. 130.

154, 2. Anton Weber, Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben. 2. Aufl. Regensburg 1894, S. 79. Vergleiche dazu die Anzeige von Conrad Lange, Grenzboten 1896, I, S. 266 ff.

154, 3. Neudörfer, Nachrichten von Künstlern rc. Nürnberg 1828, S. 50 (Lochnersche Ausgabe in den Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. X, S. 158) erzählt, daß Dürer ihm gegenüber den Wappensteinschneider Daniel Engelhart sehr gerühmt habe, und zwar erwähnt er dies mit folgenden Worten: „Also daß Albrecht Dürer hier mir in seiner Stuben, da ich ihm die vorgemelden vier Bilder (der Abschnitt über Dürer geht S. 36 voraus) bei den Füßen schrieb und etliche Sprüch heiliger Schrift bezeichnete, saget . . .“, worauf die Äußerung über Engelhart folgt. — „Etliche Sprüch“ vielleicht ungenau abgeschrieben: statt „mit etlichen Sprüchen“; die Originalhandschrift Neudörfers hat sich nicht erhalten. — Daß Dürer seine Zeit nicht damit vergeudete, die langen Unterschriften selbst zu schreiben, sondern vielmehr den in seinem Fache berühmten Neudörfer zu Hilfe nahm, ist doch wohl etwas Selbstverständliches. Inwiefern das „die Schlußfolgerung aus dem Inhalte der angeführten Bibeltexte gewaltig verändern“ sollte (Dankó, Tübinger Theol. Quartalschrift 1888, 70 S. 285) ist jedenfalls mit gewöhnlicher Logik nicht zu ergründen; doch citiert Dankó, wenn er auch die wichtigen Worte „in seiner Stuben“ wegläßt, die Neudörfersche Mitteilung trotz seiner dann für den aufmerksamen Leser unverständlichen Behauptung, noch so, daß Dürer als der Auftraggeber erscheint. Webers offenbar auf Dankó fußendes Citat ist aber dagegen so zurechtgemacht, daß die Behauptung, die Unterschriften stammten nicht von Dürer, ganz unverfänglich erscheint.

154, 4. Tübinger Theologische Quartalschrift. 1886, S. 135.

154, 5. So wieder Weber l. c. S. 104. Nach ihm hätte sich Dürer einer Unredlichkeit dadurch schuldig gemacht, daß er auf den Holzschnitt eines andern Meisters eine Bemerkung schrieb und sein Monogramm als Unterschrift dazu setzte. Er glaubt ihn gegen eine solche Unredlichkeit in Schutz nehmen zu müssen!

154, 6. Anton Weber, Albrecht Dürer S. 124.

154, 7. „Der Katholik. Zeitschrift für katholische Wissenschaft und kirchliches Leben.“ 1895. III, 11. S. 186 und „Zeitschrift für christliche Kunst. Herausgegeben von Alex. Schnütgen.“ VI, 1894. S. 350.

154, 8. A. Reichensperger, Über deutsche Kunst mit besonderer Beziehung auf Dürer und die Renaissance. Cöln 1876, S. 10.

155, 1. Adolf Haase, Schlacht bei Nürnberg vom 19. Juni 1502. Greifswalder Dissertation 1887, S. 7 ff.

155, 2. F. Roth, Die Einführung der Reformation in Nürnberg. 1885, S. 235.

155, 3. C. Krause, Helius Eobanus Hessus. 1879, II, S. 77 u. 83 f.

155, 4. Man vergleiche auch, was Lochner über Pirkheimer als Einleitung zu dem Abdruck des vielberufenen Briefes im Repertorium für Kunstwissenschaft II, S. 41 ausführt.

155, 5. Heumann, Documenta literaria S. 86.

155, 6. Auf dem Reichstage von 1522 war auch der kaiserliche Bau- und Brückenmeister Tscherte in Nürnberg gewesen, wo einmal das Zusammensein Dürers mit ihm und Varnbühler erwähnt wird. Damals wohl zeichnete Dürer Tschertes Holzschnittwappen. Unter den Verteidigern Wiens bei der

Belagerung im Jahre 1529 geschieht seiner rühmliche Erwähnung. Graphische Künste 1879, I, S. 73 ff. u. Thausing, Dürers Briefe ꝛc. S. 177.

156,1. Auch in diesem Falle ist es wieder bezeichnend, daß man von gegnerischer Seite schon den Schein zu erwecken versuchte, als ob der Brief einer früheren Zeit zugewiesen werden könnte, als die in ihm erwähnten Thatsachen ergeben, denn dann könnte bei dem Leser leichter die Vorstellung Platz greifen, als ob Dürer bei jenem „man“ mit eingeschlossen wäre. Thausing, Dürer. 2. Aufl. I, S. 155 hatte die Zeit des Briefes nach den Ereignissen festgestellt, auf welche in demselben Bezug genommen ist. Danach ist es etwas sicher Feststehendes, daß der Brief mehr als zwei Jahre nach Dürers Hingang und zwar nur wenige Wochen vor Pirkheimers Tod (er starb am 22. Dezember 1530) geschrieben sein muß. Da von dem „argen Wesen in Augsburg“ die Rede ist, „woran die Zünfte Schuld seien“, so kann der Brief nicht vor den 25. Oktober 1530 fallen, denn an diesem Tage erklärte sich der zusammenberufene große Rat, d. h. die Vertreter der Zünfte, gegen den Reichstagsabschied. Hier ist jede Discussion ausgeschlossen. Trotzdem bemerkt Reichensperger, „Über deutsche Kunst“ S. 11 zweifelnd gegen Hermann Grimm: „Wäre jener nichtdatierte Brief auch wie Herr Grimm nach Thausing angiebt, zwei volle Jahre später (d. h. nach Dürers Tod) geschrieben“ ꝛc.

156,2. Karel van Mander in seinem 1604 erschienenen Schilderboek in dem Leben Scorels.

156,3. Vergleiche S. 150, Anm. 1.

156,4. Thausing, Dürer. 2. Aufl. I, S. 152. In den Akten des mittelfränkischen Kreisarchivs in Nürnberg läßt sich das Stipendium bis zum Jahre 1634 verfolgen. Von da ab findet sich kein Eintrag mehr über Verleihung desselben. — Daß Dürers Witwe evangelisch war, läßt sich nicht bezweifeln; für diese unbequeme Thatsache weiß aber Weber seinen Lesern gegenüber trotzdem Rat. S. 141, Anm. 1 belehrt er sie: „Dürer konnte daher ungefährdet beim alten Glauben bleiben. Seine alleinstehende Witwe jedoch, die geistig nicht hervorragte und körperlich gebrechlich geworden war, wurde zum Abfall von der katholischen Kirche genöthigt, ja sogar veranlaßt, eine Stiftung für die Universität Wittenberg zu machen“!

158,1. Über Dürers mathematische Arbeiten cf. „H. Staigmüller, Dürer als Mathematiker“. Programm des Realgymnasiums in Stuttgart 1891 und Siegmund Günther, Die geometrischen Näherungskonstruktionen Albrecht Dürers. Beilage zum Jahresbericht der Studienanstalt Ansbach 1886.

158,2. Die Unterweisung der Messung sollte Goldschmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreinern und anderen ebenso dienen wie den Malern. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß. S. 181,33.

159,1. Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß S. 338 ff.

161,1. Auch die beiden anderen Werke wurden mehrmals herausgegeben. An eine zweite Bearbeitung der Unterweisung der Messung hatte Dürer noch selbst Hand gelegt, doch kam sie erst 1538 heraus. In lateinischer Übersetzung erschien das Werk dreimal; die Befestigungslehre wurde gleichfalls in das Lateinische übersetzt, außerdem ist das deutsche Original noch zweimal, das zweite Mal 1823, gedruckt worden.

162,1. Cf. Josef Neuwirth, Kaiser Rudolf II. als Dürersammler. Separatabdruck.

163,1. Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens in dem Abschnitt „Altniederländische und altdeutsche Meister“.

Verzeichnis der Abbildungen.

Register.

G. = Gemälde, H. = Holzschnitt, K. = Kupferstich; R. = Radierung, Z. = Zeichnung.
B. mit Ziffer verweist auf Bartsch, Peintre-graveur tome VII.

W.

Z.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.



Abb. 2. Dürers Mutter. Kohlezeichnung aus dem Jahre 1514 im Berliner Kupferstichkabinett.

Die Beischrift von Dürers Hand lautet: „1514 an oculy. Dz ist albrecht dürers muter dy was alt 63 Jor.“ Dies mit Kohle, dann mit Feder und kleiner: „vnd ist verschiden Jm 1514 Jor am erchtag (Dienstag) vor der crewtzwochen, vm zwey genacht (in der Nacht.)“



Abb. 3. Maria mit dem Christkinde.
Federzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts mit dem Monogramm Dürers in der ältesten Form und der Jahrzahl 1485.



Abb. 4. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1484. Silberstiftzeichnung in der Albertina zu Wien.

Später schrieb Dürer darauf: „Dz hab ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar do ich noch ein kint was. Albrecht Dürer."

Nach Handzeichnungen alter Meister von Gerlach & Schenk in Wien.



Abb. 5. Selbstporträt Dürers.
Federzeichnung der Handzeichnungensammlung der Universität Erlangen.



Abb. 7. Porträt von Dürers Frau.
Silberstiftzeichnung in der Sammlung Blasius zu Braunschweig.



Abb. 25. Der verlorene Sohn. Einer der früheren Kupferstiche Dürers.
Nach Faksimile-Reproduktion der Reichsdruckerei in Berlin.



Abb. 30. Christus am Kreuz.
Gemälde von 1506 in der königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von F. & O. Brockmann in Dresden.



Abb. 35. Das Allerheiligenbild. In der k. k. Gemäldegalerie in Wien.
Nach Originalphotographie von J. Löwy in Wien und H. Schrag in Nürnberg.



Abb. 39. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich vom Jahre 1513.
Nach Faksimile-Reproduktion der Reichsdruckerei in Berlin



Abb. 40. Die Melancholie. Kupferstich vom Jahre 1514.
Nach Faksimile=Reproduktion der Reichsdruckerei in Berlin.



Abb. 41. Hieronymus im Gehäuse. Kupferstich vom Jahre 1514.
Nach Faksimile=Reproduktion der Reichsdruckerei in Berlin.

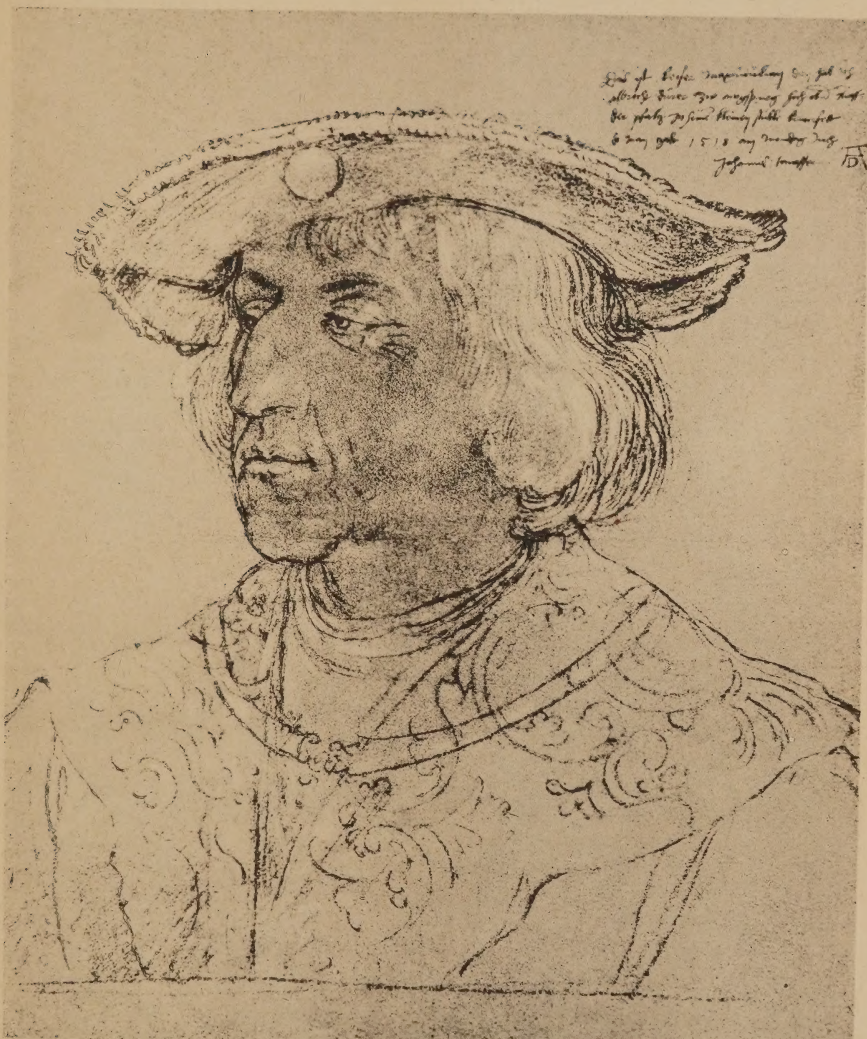


Abb. 48. Porträt des Kaisers Maximilian I. vom Jahre 1518.
Zeichnung der Albertina in Wien.
Nach Handzeichnungen alter Meister von Gerlach & Schenk in Wien.

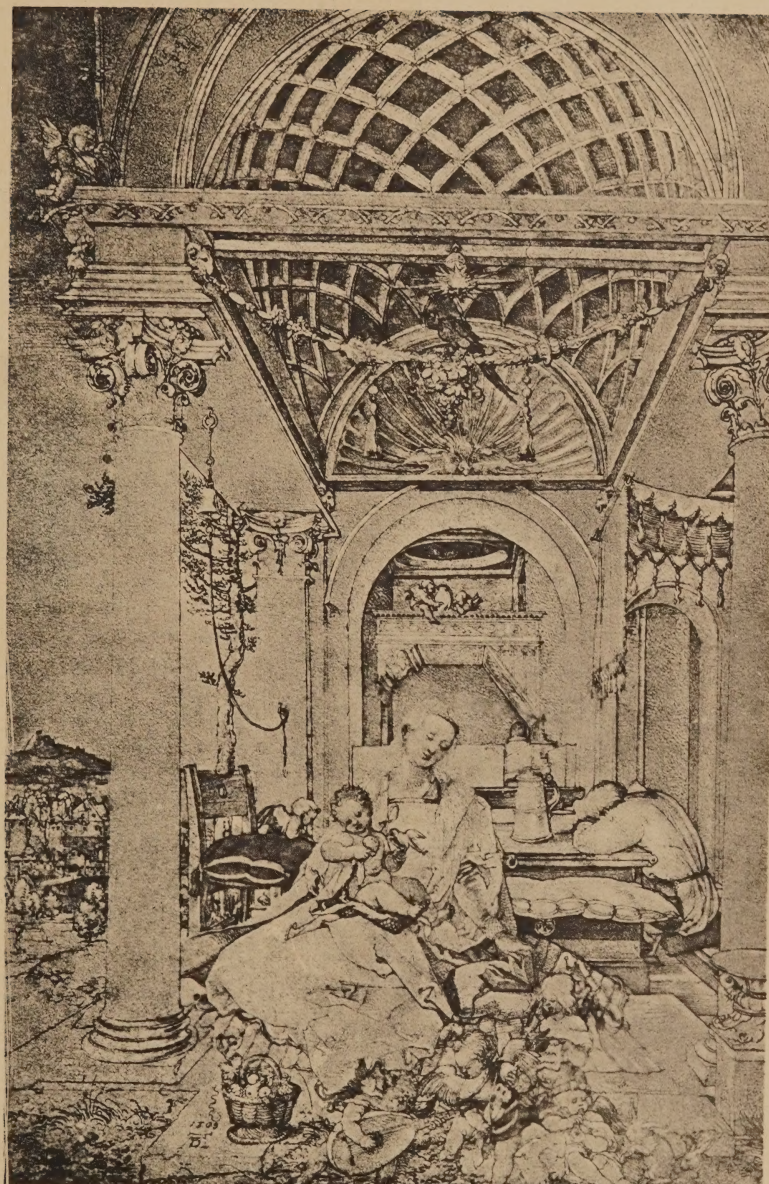


Abb. 52. Heilige Familie vom Jahre 1509.
Zeichnung im Museum zu Basel.



Abb. 65a. Johannes und Petrus,
linke Seite der Doppeltafel in der Pinakothek zu München (1526).

Nach einem Pigmentdruck



Abb. 54. Porträt des Malers und Kupferstechers Lucas von Leiden.
Zeichnung vom Jahre 1521 in Lille.
Nach einer Photographie von Braun in Dornach im Elsaß.